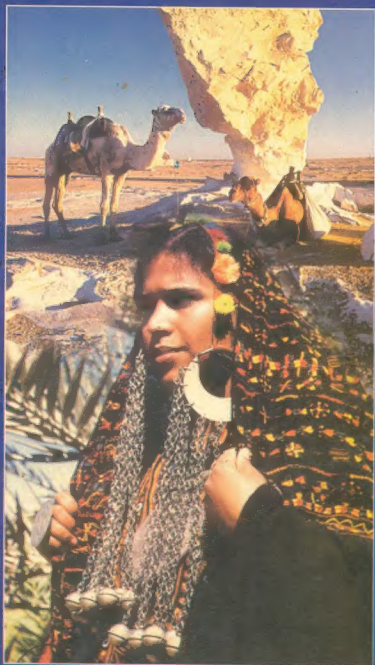


# الفنون الشعبية



٦٣/٦٢

يناير / يونية ٢٠٠٢







# الفنون الشعبية

مجلس التحرير:

أ.د. أحمد شمس الدين الحجاجي  
أ.د. أسعد نديم  
أ.د. سمحة الخولي  
أ. عبد الحميد حواس  
أ. فاروق خورشيد  
أ.د. محمد محمود الجوهري  
أ.د. محمد رجب النجار  
أ.د. مصطفى الرزاز

عدد ٦٣/٦٢

يناير - يونية ٢٠٠٢

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥  
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس  
وأشرف عليها فنيًا  
الأستاذ عبد السلام الشريف

نائب رئيس التحرير

أ. صفوت كمال

سكرتير التحرير

أ. محمد حسن عبد الحافظ

رئيس التحرير

أ.د. أحمد على مرسى

المشرف الفني

أ. يوسف شاكر

رئيس مجلس الإدارة

أ.د. سمير سرحان

مدير التحرير

أ. حسن سرور



٣	هذا العدد .....
٩	ألف ليلة وليلة والمسرح العربي .....
د. همام عبد الفتاح	.....
٢٩	عين الخش .....
د. شوقي عبدالقوي عثمان حبيب	.....
٤٣	المعتقدات والممارسات الشعبية المرتبطة بمرض الأطفال وموتهم .....
د. سمح عبدالنار شعلان	.....
٥٧	الفتش .....
د. صابر المادلي	.....
٦٥	الحكاية الشعبية في القرن السابع عشر .....
ماتياس فرار - فالترارد فرار / ترجمة: أ. أحمد فاروق	.....
٧٣	من الموروث القصصي العالمي (الألماني) .....
ترجمة: د. توفيق علي منصور	.....
٨٥	أحلام نوم وأحلام يقظة .....
أ. ك. راماجان / تقديم وترجمة: أ. رأفت الدبري	.....
٩٥	الراجل القلبان مع الرسول - الملك والطبا .....
جمع: أ. خالد أبو الليل	.....
١٠٣	نصوص من الشعر الشعبي .....
أ. مسرود شومان	.....
١١٣	الشعر مذهبه خزيانه .....
أ. محمد حسن عبدالحافظ	.....
١٢٩	مدخل إلى الشعر الشعبي في يادية الجبل الأخضر بليبيا .....
د. هاني السيسى	.....
١٤٥	الشعر الشفاهي .....
روث فيتجان / ترجمة: د. إبراهيم عبدالحافظ	.....
١٥١	النش في ركام الغرافة .....
أ. إبراهيم كامل أحمد	.....
١٦١	عناصر الختان والبتر في اللوبة .....
جورج كندي / ترجمة: د. أحمد سوكارنو عبدالحافظ	.....
١٧٣	المسكنة في المثل الشعبي .....
د. إبراهيم النسوتي	.....
١٨٣	التراث الشعبي والحظ والمهروب .....
د. كمال الدين حسين	.....
	الشهادات:
١٩٥	الورطة البيضاء .....
أ. محمد مستجاب	.....
١٩٩	القسم الروح .....
أ. عادل السوي	.....
٢٠٥	لم يلم البحر لأصبح مليونيراً .....
أ. محمد سليمان	.....
	جولة الفنون الشعبية:
٢٠٩	أثر الحضارات المتعاقبة على العناصر الزخرفية .....
أ. صفوت كمال	.....
٢١٣	بين مهرجاني: آمون وأبي الحجاج الأقصر .....
د. عبدالنبي التبري لثالث	.....
٢٢١	متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسي .....
أ. صالح أبو سلم	.....
	مكتبة الفنون الشعبية:
٢٢٧	صلحة من اللؤلؤ العربي: دجائب الهند، .....
تحقيق: أ. يوسف الشاروني / عرض وتحليل: أ. توفيق حنا	.....
٢٣٣	من أساطير الخلق والأرض .....
تأليف: أ. صفوت كمال / عرض: أ. حسن سرور	.....
٢٤٦	This Issue .....

#### السكرتارية الفنية:

أحمد إدريس  
أحمد توفيق  
دعاء مصطفى كامل  
دينا فوكيه  
مادلين أيوب  
نادية عبد الحميد السنوسي  
هند طه عبد ربه

#### التنفيذ:

مصطفى محمد علي  
سمير خليل  
عصام إبراهيم  
عصام الديب  
(إدارة الجمع التصويري)

#### صورنا الغلاف:

الأماسي: فتاة من الوادي الجديد بالزبي  
والحنى التكلدية.  
المصدر: دليل السياحة بالوادي الجديد.  
الخلفي: ثوب مزين بالشغل المجدل  
وهو شائع في واحة القصر بالواحات  
الداخلية.  
تصوير: د. إبراهيم حسين

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٢ / ١٩٨٨

## هذا العدد

تعد أولى دراسات هذا العدد صلة بين «ألف ليلة وليلة والمسرح العربي»، حيث يكشف الأستاذ الدكتور هذاعبدالفتاح عن استلهام المسرحيين العرب لحكايات الليالي، بجانب إفاذتهم من السير الشعبية، والقصص الشعبي، والقصص المستوحى من التاريخ العربي، وكذلك مختلف أشكال الفرجة الشعبية.

وتؤكد الدراسة على المكانة الفريدة التي شتمت بها «الليالي» في الدراما العربية الحديثة، ابتداءً من المحاولة الأولى للرائد المسرحي السوري «سارون النقاش» في مسرحيته «أبو الحسن المفلح» و«هارون الرشيد» حيث استهدف منهما إسقاط رموز «الليالي» وشخصياتها على المناخ الاجتماعي والسياسي والفكري في منتصف القرن التاسع عشر، وقد نجح «النقاش» في أن يمنع رموز «الليالي» وموضوعاتها سمة المعاصرة والقدرة على التواصل مع التراث الشعبي، والشأن نفسه يطرح على المرحلة التالية لاستلهام «ألف ليلة وليلة» في المسرح الحديث، حيث استعار «أبو خليل القباني» الكثير من حكايات الليالي في مسرحياته: «هارون الرشيد مع غلام بن أيوب وقوت القلوب»، و«هارون الرشيد مع أنس الجليس»، و«الشاه محمود». ثم يعرج الدكتور هذاع علي مسرح «توفيق الحكيم» الذي وجد في الليالي وعاءاً لمعالجة قضية المعرفة وعلاقتها بالحياة، حيث طرح في مسرحيته «شهرزاد» سؤالاً حول قدرة الإنسان على العيش بالعقل وحده، وعلى تكريس حياته للبحث عن المعرفة والتماسها في أنحاء الأرض، متخلصاً من نداء القلب والجسد اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة. وتبدو «شهرزاد» «الحكيم أكثر التجارب المسرحية ثراءً بالمعاني والإيهامات الذهنية. أما مسرحية «سر شهرزاد» للشاعر علي أحمد باكثير، فتعد أكثر حركة ودرامية وتشويقاً في الأحداث، بينما تعد مسرحية «شهریار» للشاعر عزيز أباظة أقلها إقناعاً.

ثم يعقد الدكتور هذاع عبدالفتاح مقارنة بين الأصل في «الليالي» الذي أبدعه الراوي الشعبي المجهول، وبين الرؤية الدرامية المعاصرة التي أبدعها المسرحي ألفريد فرج في مسرحيته «بقيق الكسلان» و«حلاق بغداد» الأولى، يقتبس حكاية «مزين بغداد» من «الليالي» اقتباساً يتسم بالرعي والتمرس، دون أن يكون بوسعها الفكاهة من التأثيرات الساحر للليالي أو الإفلات مما طرحه المؤلف الشعبي المجهول، عندما صاغ لياليه. أما «حلاق بغداد» فتقوم على أسس تكتيكية مسرحية ومفردات فنية متقدمة يساندها المعق، بدرجة أكبر من التناول الذي لمولودراما «بقيق الكسلان». لقد أصابت هذه الدراسة أثار «الليالي» في تشكيل البنى الدرامية لعدد من الأعمال المسرحية. وربما لا يزال بوسع هذا النص الأدبي الشعبي الفريد الإسهام في تخلص المسرح العربي من حالة الركود التي أصابته.

أما الأستاذ الدكتور شوقي عبدالقوي عثمان حبيب، فيقدم في هذا العدد دراسته حول «عين الخش»، وهي أكبر عيون واحة باري في الصحراء الغربية، المحاذية لمدينة إدفو شرقاً، ويقع بالقرب منها أكبر المعابد الرومانية بالصحراء (معبد مدينة دوش)، مما يدل على عظم الحياة التي كانت تزخر بها المنطقة في عصور خلت. ومن البديهي أن تمثل عيون الماء

علة الاستقرار الرئيسية في الصحراء، وبالتالي نشأة الحياة وما يترافق معها من قيم وثقافة وعادات توجدتها تلك العيون، وتكسيها الناس.

يقص الدكتور شوقي حبيب - بأسلوب شائق - قصة «عين الخش» ودورة حياتها، بدءاً من تدفقها مروراً بأثرها في الحياة اليومية الباريسية، وانتهاءً بجفافها ونضوب مائها، ويسجل أبعاد الأثر الذي أحدثته في مجتمع الواحة وطرונה، والحكايات التي نسجت حولها، والمأثورات الشعبية الأدبية التي تحصل بها. كما يصف دورها التنموي في حياة «الباريسيين»، وما أسنفته عليهم من قيم التعارف والتكافل والانضباط والتنظيم الاجتماعي، وكذلك دورها في اكتساب المعارف والمهارات الخاصة بالتعامل مع الطبيعة والموارد. ويرغم أن «عين الخش» أصبحت - الآن - عيناً جافة، وأثراً على زمن ذهبي، فإنها لم تصبح نسياً منسياً، فلا تزال تمثل حليماً للماضي، ورابطة متينة بين حاضر الناس وماضيهم.

وفي دراسته حول «المعتقدات والممارسات الشعبية المرتبطة بمرض الأطفال وموتهم»، يرصد الدكتور سميح شعلان بعض ملامح التغيير بقرية الشرفا قبلى، التابعة لمركز القناطر الخيرية بمحافظة القليوبية، من خلال موضوع الممارسات الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال، للكشف عن العوامل المختلفة المؤثرة في هذا التغيير. ويأتى هذا الاختيار مرتبطاً باحتلال الطفل مكانة خاصة في الثقافة الشعبية المصرية، بدافع أنه الأولى بالرعاية والأحق بالوجود، بوصف ذلك ضماناً للتماسك الأسرى، واستمرار لبقاء البشرى. وانطلاقاً من هذا الاهتمام، حرص المؤلف الشعبي على إبداء الوسائل التي تضمن حمايته من كل سوء قد يتعرض له، وخاصة الأمراض التي قد تقضى على حياته. وقد انصب اهتمام الدراسة على وقاية الأطفال مما تسبب الكائنات الغيبية (الجن، العفاريت، الأرواح الشريرة بوجه عام). فضلاً عما تسببه أعين الحاسدين والحاسدات من أضرار تقع على الطفل، للوقوف على مدى التغيير الذى طرأ على الفكر الجمعي الغيبي، كما ترصد الدراسة التحول الذي أحدثته الاكتشافات والاختراعات التقنية الحديثة على أنماط فكر أفراد المجتمع وسلوكهم، وخاصة الأفكار الغيبية المتعلقة بمرض الأطفال وموتهم، بدرجة قد تشير إلى ملامح التخلي التام عنها في فترة قادمة.

ثم تأتى دراسة حول «النش» (وهي حفرة من الخشب لحمل الموتى)، ينطلق فيها الدكتور صابر العادلى من وقائع شهدتها نفسه خلال الأرمينيديات والخمسينيات في قرية «تلوانه، جنوب «منوف» بالدلتا. وتدور الدراسة حول عدد من الرموز والعادات والتقاليد والمعتقدات المتصلة بالنش، والتي لا تزال في عنفوان سيرورتها وتواصلها، رغم مرور آلاف السنين على معرفة المصريين بها، ربما لأنهم حافظوا على تأرجح المعاملة الدينية لديهم، وعمق ارتباطهم التاريخي بعالم ما بعد الموت. ومن ثم، تقوم دراسة الدكتور العادلى بإضاءة ملامح التواصل بين حلقات التاريخ الثقافي المصري، من خلال دراسة طقوس الموت وحمل الميت والدفن وما يحورطها من عادات وتقاليد يمارسها المصريون منذ آلاف السنين.

تستكمل المجلة ترجمة دراسة ماتيوس فولر وولترارد فولر حول الحكاية الشعبية في أوروبا، والتي يقوم بترجمتها عن الألمانية الأستاذ أحمد فاروق. والموضوع المرحوم في هذا العدد بعنوان «الحكاية الشعبية في القرن السابع عشر، وهو القرن الذى تمتع بأكبر مجموعة حكايات أوروبية، وينظر الباحثان إليه بوصفه قرناً لأدب الباروك، بكل ما يحتوى عليه عصر الباروك من مشاهد متناقضة، سواء المشاهد التي تتسم بالفخامة، كالقصور والأديرة والكنايس والحدائق والحصون والموسيقى والأوبريت والمسرح الغنائي واللون الكدسي، أو تلك المشاهد التي تتسم بالألم والمعاناة، وللإبادة في الحروب والجيش والجنود المشردين والأيتام والنهب والسلب، وبالرغم من الخسارة الفادحة التي تكبدتها الحياة الشعبية في المشهد الثاني؛ جراء تدمير القرى وتلاشي الأنماط التقليدية وحلقات الحكى والمواكب الاحتفالية، فإن أدب الباروك استطاع استيعاب ملامح الصراع والجدل والتناقض التي وسعت الحكاية الشعبية، في تجسيد عالم القرن السابع عشر والنور المتقدمة عليه، كما اعتمد هذه الملامح في تطوير فنون الحكى والنص. ويقدم الباحثان نموذجان للحكاية الشعبية في القرن السابع عشر؛ الأول ظهر في النصف الأول من ذلك القرن، ويتمثل في مجموعة حكايات واحد من شعراء الباروك من «نابولي، الإيطالية، وهو «جيامباتيستا باريله». والآخر ظهر في نهاية القرن، ويتمثل في مجموعة الشاعر «شارل بوبرو، وكلاهما كانا شغوفين بالأدب الشعبي، وعلى صلة وثيقة بالحياة الشعبية في البيئات التي نشأ فيها أو التي انتقل إليها.

ثم يقدم الدكتور توفيق على منصور ترجمة لثلاث حكايات شعبية، ضمن كتاب «المأثورات القصصية الألمانية»، وهي «حكاية السواد وامراته»، و«حكاية بيفيت: الفلاح الداهية»، و«حكاية هانز وشقيقته جريتا».

أما الأستاذ رأفت الدويرى، فيواصل ترجمته لكتاب راجاجان حول «الحكايات الشعبية الهندية»، حيث يقدم فى هذا العدد خمس حكايات من بعض الأقاليم الهندية، تحت عنوان «أحلام نوم، أحلام يقظة»، وتدور كلها حول عنصر الحلم، على نحو ما يبدو واضحاً فى عناوينها: «حلم تينالى راما»، «مأدبة فى حلم»، «البحث عن حلم»، «جربال بهارى يشقى حالماً»، «حلم جامع الفضلات».

ومن الحكايات المترجمة إلى الحكايات المجموعة ميدانياً، يقدم الأستاذ خالد أبو الليل تدريباً مضبوطاً بالشكل لحدوتة «الملك والعطاب»، و«حكاية» «الراجل الغلبان مع الرسول»، قام بهما من الراوى عمر حسين، من محافظة الفيوم، مركز أهرشوى، المشرك قبلى، مسوؤه ولى النهاية، يقدم الجامع ثبناً بمعنى المفرادات المحلية المستخلصة على القراء.

ثم ننقل من مجال الحكاية الشعبية إلى مجال الشعر الشعبى، حيث يقدم الأستاذ مسعود شومان نماذج من الشعر الشعبى فى حلايب وشلاتين وأبو رماد، وينتقى معظمها إلى قبائل العباددة، وتعد هذه المنطقة ثرية فى نتائجها الشعرى، فلا تخلو مناسبة دون أن يصحبها شعر معنى على إيقاعات التصفيق والهمهمة، ثم يقدم الجامع ملحقاً بالمصطلحات الفنية المحلية، وقائمة بمعنى المفرادات المستخلصة.

فى دراسته المحلولة بـ «الشعر مدينة خرابطة: السيرة الشعبية ومشكلات النوع الأدبى الشعبى»، يحاول الأستاذ محمد حسن عبدالحافظ طرح عدد من الأسئلة والمشكلات المتصلة بالنوع الأدبى المأثور، مع التطبيق على السيرة الشعبية الشافاهية، من أجل تصنيف الذهن بقضايا الأنواع الأدبية الشعبية التى لم تندرج ضمن نظرية النوع الأدبى، ويظن الباحث أن فعل التجنيس يمثل حاجساً كتابياً، فرضه التغير المفهومى الذى جاءت به الكتابة حول الأدب: المبدع الفرد، النص، القارئ، القراءة... إلخ، بينما يتصور أن النوع المأثور - إذا قدر له أن يدخل فى نطاق العمل أو التصنيف النوعى - يحتاج إلى مفردات مفهومية ملائمة لطبيعته الخاصة: الراوى، الرواية، الجمهور، الحدث الشافاهى، العلامات الشافاهية، الاتصال الشافاهى، المفاهيم المحلية... إلخ. وتحاول الدراسة الكشف عن علاقة التجافى والخلل بين الأنواع المتكوية والشافاهية، من أجل العمل على تجاوزها مستقبلاً، ولدفع البحث فى مجال النوع الأدبى والنقد إلى الاعتراف بالأنواع الأدبية الشعبية ورعايتها، بوصفها أنواعاً حية وقائمة بذاتها. كما ترصد الدراسة الجهود التحليلية والميدانية التى يمكن البناء عليها فى مجال دراسة النوع المأثور، وتأسيس السيرة الشعبية على أسس ميدانية تتحدى بالمصطلحات والمفاهيم والأسماء المحلية للسيرة، وتعتمد على سياقات الأداء وعناصره. وتضمن الدراسة ملحقاً بعدد من نصوص السيرة الالهالية المجموعة من جنوب أسبوط بوصفها نموذجاً تطبيقياً للأفكار النظرية التى وردت فى المتن.

أما الدكتور هانى السيسى، فيقدم مبدئياً لدراسة «الشعر الشعبى فى بادية الجبل الأخضر»، وهى نموذج لمناطق ليبيا الشرقية، يعبر الشعر الشعبى فيها عن الجوانب النفسية والاجتماعية والاعتقادية للأفراد، فضلاً عن النواحي السياسية والتاريخية للمجتمع بصفة عامة. كما يمثل نموذجاً لأنواع الشعر الشعبى فى البيئات البدوية العزوية عموماً. وتعالج الدراسة عدداً من القضايا التى يفجرها الشعر الشعبى فى البادية، منها قضية القصصى والعامة، وقضية المفردات الأجنبية التى ترد فى النصوص، ودلالة ذلك على اتصال الليبيين بغيرهم من الشعوب، والفرق بين الشعر الشعبى البدوى والأغنية الشعبية الموسومة بـ «غناوى العلم». ثم يحلل الدكتور هانى السيسى عدداً من النصوص التى تمثل مختلف أشكال الشعر الشعبى فى الجبل الأخضر، كالشائرة، والمجرودة، وشعر الطق، والكشك، والصفاق.

ثم يقدم الدكتور إبراهيم عبد الحافظ ترجمة لدراسة الباحثة الأمريكية «روث فينيجان»، حول الموضوع نفسه، «الشعر الشافاهى»، حيث تقوم فينيجان بمناقشة قضايا الشعر الشافاهى عبر مجموعة محاور وأفكار:

١- تعريف «الشعر الشافاهى»، وتحديد نطاقه.

٢. عرض تفسيرات تأليف الشعر الشفاهي وتناقله وأدائه، واقتراح طرائق أخرى لم يتم معالجتها في عدد من الثقافات الغنية بالشعر الشفاهي.

٣. إضافة الملاحح الشكلية لعدد من الأنواع الشعرية، لاسيما في المأثورات الأوروبية.

٤. وصف أساليب الشعر الشفاهي وسياقات أدائه، خاصة في المناسبات الاجتماعية، وتحديد وظائف الشعر الشفاهي داخل هذه المناسبات

٥. تقديم رؤية للموضوعات التي ينبغي دراستها في المستقبل.

وفي مجال المعتقدات، يقدم الأستاذ إبراهيم كامل أحمد رصيداً لبعض المعتقدات المصرية، في دراسته المعنونة به: اللبس في ركام الخرافة: لمحة من الخرافة المصرية، اعتمد فيها على الكثير من المصادر التراثية، وبعض الدراسات الحديثة. وقد حرصت الدراسة على تنوع موضوعاتها حول الخرافة، حيث تعرض المعتقدات المتصلة بظاهرة «الزسائل»، رسائل إلى الموتى، ورسائل إلى النمل، ورسائل إلى أولياء الله، ومعتقدات أخرى حول النبال، والخطافين، والذهب الهندلي، وأهل الطفرة، وأعمدة جامع عمرو، ومعدن إخميم، والشيخ على الفواص، والشيخ إبراهيم المهنولي، وباجرج وماجرج، والقرين، وغيرها من المعتقدات والخرافات.

ثم يقدم الدكتور أحمد سركارو عبد الحافظ ترجمة للفصل الثامن من كتاب «جون كيندي، المعنون به: ملقوس الحياة في النوبة». ويبرز هذا الفصل المترجم حول «شعائر الفئان والهر في النوبة، خاصة في مخططي الديوان وأبو هر، حيث يقدم كيندي وصفاً تحليلياً لمراسم احتفالات ختان الذكور والإناث، وتحليلاً لتقييم الرمزية التي تعتبرها هذه الاحتفالات، وترتيباً لعلاقة الفئان بالزواج، والآثار النفسية الناتجة عن عملية الفئان، خاصة لدى الإناث في مراحلهم العمرية المختلفة، والتغيرات التي طرأت على شعائر الفئان في الوقت الراهن، نتيجة للتغيرات الاجتماعية والثقافية التي تعرض لها النوبيون.

أما الدكتور إبراهيم الدسوقي، فيقدم دراسة حول «السكنة في المثل الشعبي»، والسكنة مصطلح يستخدم في الدراسات اللغوية والصوتية والنحوية، ويعني «رقعة قصصية أثناء الكلام، تقع غالباً قبل الوحدات التي تحمل معلومات ذات أهمية خاصة، أو الوحدات ذات الأهمية الأقل، كما تمثل للغة أثناء الكلام، فهي عنصرية فونولوجية تتعلق بالطريقة التي ترتبط بها الكلمات مع بعضها البعض أثناء الكلام. ويقدم الدكتور إبراهيم الدسوقي بتطبيق أشكال السكناات على العامية من خلال المثل الشعبي. وضمن محصور النتائج التي توصلت إليها الدراسة نتيجة مصادرها أن المثل الشعبي صيغ لأداء وظائف لغوية مختلفة: فكرية، تعاملية، وسياقية. وينبذ ذلك في الأفكار التي يحملها المثل، ومراحته للعلاقة بين المرسل والمستقبل. ومن ثم، يجيء صوغه طبقاً للظروف المحيطة. كما أن المثل هو صورة من صور الكلام في مواقف الحياة اليومية، تحتل فيها «السكنة» مكانة متميزة، يتوقف عليها الحكم بمدى إجابة منار المثل للإلقاء المثل، حيث يسكت حين تجب السكنة، أو يأتي بالسكنة بلا مبرر.

وحول «التراث الشعبي والطفل الموهوب»، يرصد الدكتور كمال الدين حسين مفهوم الطفل الموهوب من وجهة نظر الثقافة الشعبية، والتقنية التي حدد بها المجتمع الشعبي نموذج الطفل الموهوب الذي يستحق قيادة الجماعة وتحقيق حلمها، والوسائل التي استخدمتها الجماعة للتحرف على الموهوبين. ويعالج الدكتور كمال الدين حسين هذا الموضوع من خلال تحليله لاثنتين من أشكال التعبير الأولى الشعبي، هما: الحكاية الشعبية للتحرف على صورة الموهوب، والأغاني الشعبية للتحرف على أساليب اكتشاف هذا الموهوب.

في الأعداد السابقة، اهتمت المجلة بإحدى أهم موضوعات المأثورات الشعبية وقضاياها، وهو موضوع استلهم الإبداع الفني والأدبي الحديث للإبداع الفني والأدبي المأثور، حيث انتهل المبدع المعاصر، ولا يزال ينتهل، الكثير من مخزون المأثورات الشعبية، وقدمت المجلة عدداً من الدراسات الكاشفة لأشكال الاستلهم، سواء في القرنين غير النحوي (الشكلية والموسيقية)، أو في مختلف الأنواع الأدبية الحديثة. وابتداءً من هذا العدد، تجدد المجلة اهتمامها هذا من خلال شهادات المبدعين أنفسهم، حيث يصورون، بالكتابة الذاتية، مكوناتهم التي لها صلة وثيقة بالمأثورات الشعبية، والتي انطلقت تلقائياً أو قصدياً في أعمالهم الأدبية أو الفنية، وحيث يحاول المبدع المعاصر اكتشاف الكامن في ذاته ووعيه من حواديت وأغانٍ



ومطوقس وعادات وتقاليد ومعتقدات وممارسات اجتماعية أثرت في حياته اليومية وفي أعماله. نبدأ في هذا العدد بنشر شهادة للناقص والروائي الأستاذ محمد مستجاب، بعنوان «الرملة البيضاء»، وأخرى للقدان التشكيلي الأستاذ عادل السيوي، بعنوان «انقسام الروح»، ولشاعر الأستاذ محمد سليمان شهادة تحت عنوان «لم يدم البحر لأصبح مليونيرا».

وفي «جولة الفنون الشعبية»، يقدم الأستاذ صفوت كمال عرضاً لرسالة ماجستير موضوعها «أثر الحضارات المتعاقبة على العناصر الزخرفية في الواحات المصرية»، أعدتها الباحثة سحر أحمد إبراهيم منصور، ويتم مناقشتها في الأسبوع من شهر يوليو (٢٠١١)، بإشراف كل من الأستاذة الدكتورة هدى عبدالرحمن الهادي، والأستاذة الدكتورة هدى صدقي عبدالفتاح، ومناقشة الأستاذة الدكتورة سهام زكي موسى، والأستاذ الدكتور على السيد قلب. ويؤكد الأستاذ صفوت كمال على أن البحث قد نال تقدير لجنة المناقشة والحكم، سواء من حيث المنهج العلمي الذي إلتزمته به الباحثة في تتبع مادتها، واستقصاء مجال دراستها استقصاء الباحث المدقق، أو في فائدة البحث لمجال استلهاهم عناصر من التراث الثقافي والفني للمجتمع المصري، وفي إثراء صليات التواصل في الإبداع الفني المصري المعاصر.

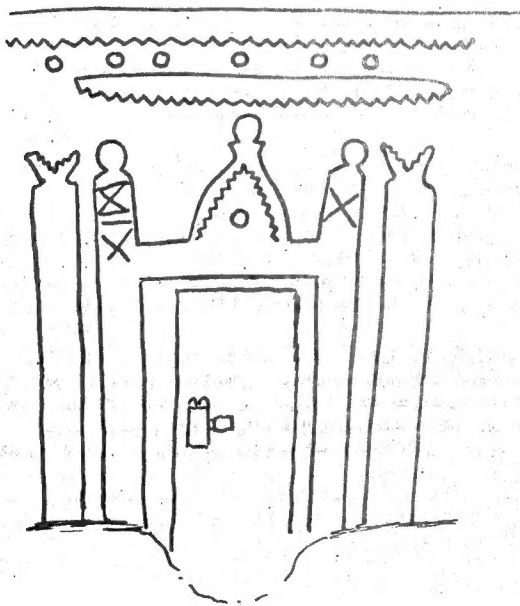
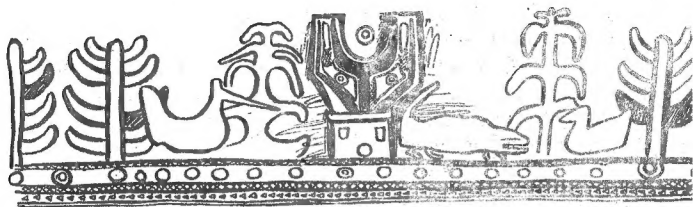
وفي الجولة أيضاً، يعقد الأستاذ الدكتور عبدالغنى النبوى الشال مقارنة «بين مهرجانى آمون وأبى الحجاج»، محارلاً لكشف عن علامات التواصل التاريخي بينهما في قضاء معبد الأقصر، حيث يرصد الدكتور الشال ما ذكرته النقوش والكتابات المصرية القديمة والمراجع الأجنبية حول مهرجان آمون، ومظاهر الاحتفال فيه، والعادات والتقاليد والمعتقدات التي ارتبطت به. كما يضيء ما ذكرته الدراسات الفولكلورية، بجانب الخبرة الميدانية المباشرة، حول مهرجان أبى الحجاج الأقصر، وما يتصل به، مؤكداً في النهاية على تواصل الحلقات التاريخية والثقافية المصرية.

في نهاية الجولة، يقدم الأستاذ صالح أبو مسلم عرضاً وصفياً لـ «متحف الفنون والتقاليد للشعبية الفرنسي»، والذي يعد واحداً من أهم الانجازات الفرنسية في مجال الدراسات الشعبية. فبعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، انتبه المختصون إلى اندثار الفنون والتقاليد الشعبية للمجتمع الفرنسي، نتيجة للتحوّل الصناعى والتكنولوجى فى شتى مجالات الحياة لذلك، فقد عملوا على ضرورة إنشاء متحف للفنون والتقاليد الشعبية، يهتم فى المقام الأول - بجمع المآثر الشعبي الفرنسي، وعرضه بطرق فنية متقدمة، فجاء هذا المتحف ثمرة دراسات واسعة لكثير من المختصين، حيث ربط ربطاً وثيقاً بين الإثنولوجيا والفولكلور في حياة المجتمع الفرنسي.

في مكتبة «الفنون الشعبية»، يقدم الأستاذ توفيق حذا عرضاً تحليلياً لكتاب «عجائب الهند: من قصص الملاحة البحرية، تحقيق الأستاذ يوسف الشارونى، وهو كتاب قرأى ألفه «برزك بن شهریار»، وقام بنشره المستشرق «فان ديرلش»، وقدمه فى المؤتمر السادس للمستشرقين (١٨٨٣-١٨٨٦). كما قام «ميشل ديتك» بترجمته إلى الفرنسية. ويعود تاريخ تأليف هذا الكتاب إلى القرن الرابع الهجرى، وقد وضع بلفة الحديث فى الخليج العربى فى زمن تأليفه، وتشابه لغته مع لغة «ألف ليلة، من حيث الخلط بين المامية والقصص فى المفردات والتراكيب، ويتضمن الكتاب قصصاً وأخباراً تترجمان بين الواقعى والأسطورى، وتخللنا فى باب أدب الرحلات، حيث يحوى الكتاب حكايات الرحالة وأقاصيصهم المعبية عن بلاد الهند كما هو الحال بالنسبة إلى حكاية السندباد البحرى، وبعض أقاصيص ألف ليلة، إنه كتاب قيم يكشف عن شتى المخيلة العربية، وريادة العرب فى فن القصة.

وأخيراً، يقدم الأستاذ حسن سرور عرضاً لكتاب الأستاذ صفوت كمال «من أساطير الخلق والزمن»، وهو كتاب يستند على ترجمة مادة أنثروبولوجية وإثنوجرافية متنوعة، ويتناول مفاهيم الخلق، والزمن، والزمان، والفن. فى مجال المعتقدات، والعادات والتقاليد، والحكايات الشعبية، والثقافة المادية، وهى مفاهيم أساسية فى الفكر البدائى، تعبر عن تصور إنسانى لوجوده وللوجود الذى يحوطه، وتجمع بين عالم الخيال فى التصورات الأدبية وبين الممارسات الميشية. وينبئ العرض على أربعة محاور (عناوين): الأسطورة بحث فى المعنى، الرمز والنظام، الزمن والثقافة، تبادل ثقافى.

التحرير



# ألف ليلة وليلة والمسرح العربي

د. هناء عبدالفتاح

## استلهاهم التراث

نبه توفيق الحكيم رائد التأليف المسرحي المعاصر في مصر والشرق العربى، فى الرسالة التى بحث بها منذ أكثر من نصف قرن من الزمان إلى طه حسين - عميد الأدب العربى:

(...) إلى أن عناصر كل الأدب والفكر موجودة عند العرب، ولكنها مجرد عناصر. فلماذا لا نستخرج هذه العناصر ونصلها ونهوبها؟ لماذا لا نضع مثلاً كل حوار من هذا الطراز فى الشكل التمثيلى على قدر المستطاع، ونجمعه على أنه نماذج تمثيلية من الأدب العربى؟ إذا صح هذا فإن مجال العمل فى الأدب العربى القديم متسع (١).

(١) محمد إسماعيل محمد: عن مسرح ألفريد فرج فى مقدمة كتاب، صوت مصص أربع مسرحيات من فصل واحد. وزارة الثقافة - دار الكتاب العربى.

وحق ما ذكره الحكيم، فإذا كانت (ألف ليلة وليلة) باعتبارها نموذجاً من نماذج التراث الشعبى، تستطيع أن تجاوز عصرها، فقرأ فى صوره متأخرة، وتتجاوز لغتها فقرأ فى ترجمات بلاد بعيدة عن البلدان العربية، فلا بد أنها تنطوى على عنصر الخلود. وإذا كان هذا التراث خالداً، فمن الممكن عن طريق تصويره وتقنيته ليتلام والأشكال الأدبية العصرية؛ فيقوم فى الأدب المعاصر، كما يحدث مثلاً عندما يكتب جان أنوى مسرحية (ميددا) أو (أنتيجون) بلغة غير لغتها، وعصر غير عصرها، فتصبحان جزءاً من الأدب الفرنسى المعاصر؛ ذلك لأن كلا منهما بمقدورها أن تميا بأى لغة، وأن تحل بوجودها فى أى عصر من العصور - معنى إنسانياً يستلهم هذا العصر. فإذا كان تراثنا العربى يقرأ فى مختلف لغات العالم، فذلك لأنه تراث إنسانى خالد. وهذا الخلود الكامن فيه يحق لنا الكشف عنه وتقديره. وإذا كان الأدب العربى القديم قد عرف الشكل الدرامى بدائياً، أو فى أشكال شعبية

مسرحية، فإن علينا - باعتبارنا مسرحيين مبدعين - استكمال بناء هذه الأشكال، وتطويرها بعد تصنيفها، واستخدامها ليس كما هي موجودة، بل علينا أن نهبها روح العصر، ونستقي منها الدروس المستفادة لمسرحنا العربي. ويسبب خلود هذه المادة المستعارة من تراثنا، يمكن لنا أن نخلق لها الشكل الدرامي والمسرحي المتطورين، وأن نصوغ منها الأفكار المعاصرة الموزقة لأنها مادة غنية خبئة، نستلهم منها الأعمال المسرحية الجيدة المعاصرة.



علينا أن نذكر، في هذا المقام، تجارب الشاعر المصري أحمد شوقي وعودته إلى التاريخ - تاريخ مصر وتاريخ العرب، ويكون اتجاهه الفني مشابهاً لاتجاه الكلاسيكية القديمة والجديدة حينما أفادنا من التاريخ اليوناني والروماني - حقيقياً كان أو أسطورياً. وبذلك يكون ما أخذ شوقي واستلهمه من التيار التاريخي في ذاته، مادة أساسية لأعماله، حيث نراه يستمد من تاريخ مصر - على مختلف عصورها - موضوعات لمسرحياته (مصرع كليوباترا) و(قمبيز) و(على بك الكبير)، كما نراه يستمد من تاريخ العرب موضوعات لمسرحياته (مجلون ليلى) و(علترة) و(أميرة الأندلس).

وينطبق الحال على تجارب الشاعر المصري عزيز أباظة، حيث كتب مسرحية (قيس وليلى) التي مثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى في 4 نوفمبر عام ١٩٤٣، واستقى أباظة مادته للمسرحية الشعرية من تاريخ مصر القديم، وتاريخ العرب الحقيقي أو الأسطوري، كما فعل شوقي من قبل. وفي سنة ١٩٤٧ نشر الشاعر أباظة مسرحية (العباسة) التي مثلتها الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى بدار الأوبرا. وفي سنة ١٩٤٩ أصدر مسرحيته الثالثة (الناصر)، وفي سنة ١٩٥١ أصدر مسرحيته (شجرة الدر)، وهي أيضاً تلقيت من التاريخ العربي الأسطوري. ثم بعد عام ١٩٥٢ - أي بعد قيام الثورة المصرية - أصدر كذلك مسرحية (غروب الأندلس) التي اكتسبت فكرتها الجوهرية من التاريخ العربي العظيم للأندلس.

نتنقل بعد ذلك إلى تجارب المسرح الحديث في خمسينيات القرن العشرين حتى الثمانينيات، بداية بتوفيق الحكيم وطه حمين وعلى أحمد باكثير، مروراً بسعد الدين وهبة وألفريد فرج ومحمود دياب، وصولاً إلى على سالم وشوقي عبد الحكيم ويسرى الجندى وأبو العلا السلامي من الكتاب المصريين، وغيرهم من الكتاب المسرحيين العرب أمثال غسان كنفاني وعز الدين المذني وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وغيرهم؛ أولئك الذين أفادوا من التراث الإنساني وأعادوا كتابته، مثلما فعلوا عندما اختاروا موضوعاتهم، على مستوى الشكل والموضوع، من (ألف ليلة وليلة) ومن التاريخ العربي - قديمه وحديثه.

#### المحاولة الأولى

أثرت ليلى (ألف ليلة وليلة) في لكاتب المسرحي السوري مارون نقاش (١٨٥٥-١٩٥٠) - أحد رواد المسرح العربي - فقدم أولى محاولاته التمثيلية في سوريا عام ١٨٥٠، وأفاد فيها من تراث الليالي، أنشأ للنقاش فرقة مسرحية عرضت مسرحياته في مسرح أقامه أمام بيته بدمشق، فشيء خفية مسرحه فوق شرفة تلك الدار، وجعل من الغذاء المواجه لها صالة للظلمة، وعارونه في تكوين تلك الفرقة شقيقه نيقولا نقاش مع بعض الهواة.

واسنهل عمله بـرواية أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد، ودعا وإلى سوريا بعض وزرائه ورجال الدولة إلى مشاهدة العرض. وكانوا يومئذ في بيروت، فأصحبوا به وأثنوا على نشاطه، ولما حقق نجاحاً أنشأ مسرحاً آخر - حسب قوله - خاصاً بالتمثيل خارج باب السراي، بإمران سلطاني، وقد تحول هذا المسرح (المسرح) بعد موته إلى كنيصة، عملاً بوصيته<sup>(٢)</sup>. ومما لا ريب فيه أن أنظار الناس بدأت تتجه إلى نوع شائق من الثقافة الجديدة التي لعبت دوراً كبيراً في رفع مفاهيم المادى اللغافي.

(٢) فواد رشيد: تاريخ المسرح العربي،  
مسلة كتب للجميع فبراير، ١٩٦٠،  
عدد ١٤٩.

فالمسرح - أو المسرح - فتح أذهان الجماهير إلى تلقى فن جديد، كفن التمثيل أو التشخيص - كما يقول الأقمون - يحقق له اعتباره الفني، وكيانه الفكري والأخلاقي عندما يكتسب مكانته وموقعه من دار العبادة كما يرى مارون النقاش، وهذا يؤكد مدى تهم رواد المسرح لرسائله باعتبار أنه يلعب دوراً فكرياً وأخلاقياً وثقافياً في وجدان الجماهير، ويشكل عقول أفرادها ويميز أفكارها.

انتشر التمثيل في الوطن العربي خاصة في سوريا ومصر، حتى رأينا الخديوي إسماعيل نفسه يشيد في العاصمة المصرية بالقاهرة داراً للأوبرا<sup>(٣)</sup>، بينما كان حكام تركيا في بلاد الوطن العربي، في تلك الفترة، لا يزالون يناقشون ما إذا كان الإسلام يجيز فن التمثيل أو يحرمه، وحتى من سمح به من أولئك الحكام، لم يكن ليرتاح إلى انتشاره في ولايته إما لتعصب ديني أصمى أو غير كاذبة على الخلفاء السابقين، خاصة إذا كانت الرواية المبرحة تتعرض لأحد منهم، كما حدث في (هارون الرشيد) التي ألفها النقاش، وقيل إنه تعرض فيها للكبة البرامكة في فترة الرشيد، فغضب لذلك الحاكم التركي متظاهراً بالغيرة على سمعة الرشيد، ولعله قد غضب على حقيقة الأمر خوفاً على سيده الخليفة التركي، وعلى أمثاله من حكام الولايات، الذين يتضامن إلى جوار ظلمهم وغدرهم فلك الرشيد<sup>(٤)</sup>.

ولعل للمثل الذي يؤكد ما أفاد به مارون النقاش من تراث (ألف ليلة وليلة)، أنه اتخذ من إحدى قصصها أبو الحسن المغفل مادة فنية لعمله المسرحي، ولكن القيمة الفنية في هذا العمل تتركز في أن النقاش جعل حوار المسرحي رموزاً واضحة، تشير لأولئك الذين عاصروهم المؤلف المسرحي النقاش. ويبدو ذلك جلياً في استعارته الفترة التي حكم فيها الرشيد، وصراعه مع البرامكة، وإسقاط كل ذلك على عصره سياسياً وفكرياً.

أصبحت (ألف ليلة وليلة) ملهماً فنياً خصباً، وأساساً يبني عليه الفنان المبدع مارون النقاش أفكاره ورواه، ينسجها آراءه عن الحياة الاجتماعية والسياسية لوطنه، وتعد خطوة من الخطوات الناصجة الأولى التي أفادت من (ألف ليلة وليلة) وجعلتها تراثاً، تقدم من خلاله رابطة درامية معاصرة بالظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية، وتعكس بدوره مظاهر الحياة في الوطن العربي في منتصف القرن التاسع عشر.

## المحاولة الثانية

أثرت (ألف ليلة وليلة) في مسرحيات أبو خليل القباني (١٨٣٣ - ١٩٠٢)، ولما كان القباني حريصاً على إقبال الشعب على مسرحه للتويره وتنقيفه، وحريصاً على إرضاء نزعة الفنية، غدا همه المسرحي الانكباب على التراث العربي التاريخي والتقصص الشعبي

(٣) دار الأوبرا الملكية المصرية - أقيمت عام ١٨٦٩، وتم بناؤها في مدة لا تتجاوز ستة شهور، وكان ذلك وقتاً قياسيًّا للسرعة في ذلك العصر. وجاءت تحفة فنية تصارع وتنافس أفخم المسارح والأوبرات الأوروبية. وفي عام ١٩٠٧، وما تلاهما استضافت دار الأوبرا المصرية الفرق المسرحية من مختلف القارة الأوروبية لتقديم عروضها. وتعاقب دار الأوبرا في السبعينيات من هذا القرن في ملابسات وظروف غامضة.

(٤) محمد مندور: قلوب الأدب العربي (اللقن التمثيلي) - دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٩.

المستوحى من التاريخ العربى و(ألف ليلة وليلة) ومن كتاب (الأغاني) للأصفهاني، لينهل من مصادر هذا التراث درامياً ومسرحياً، وكلها مصادر ومنابع متنوعة من تراثنا الأدبي، يستمد القبانى منها موضوعات وأفكاراً لمسرحه. وفى إفادته من (الليالي)، تكشف مسرحيات متماسكة الأطراف، كمسرحيات (الرشيد) و(الأمير غانم) و(أنس الجليس) وغيرها، أفاد بعضها من القصص الشعبي المتداول كـ (عنتره وعذيفة) ولبعض الآخر من التاريخ العربى كـ (ديك الجن) (٥) و(مجنون ليلى)، وقسم منها متأثر بالتراث الأجنبى/الغالى كـ (عايدة).

(٥) محمد يوسف نجم: أبر خليل القبانى (دراسة ونصوص)، بيروت، ١٩٦٣.

يستمد القبانى موضوع مسرحيته (هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب) (٦) من (ألف ليلة وليلة) التى نجد قريباً لها فى الليلة الثانية والخمسين بعنوان فى خبر البارحة قوت للقلوب وعفعتها مع التاجر السورى غانم بن أيوب. والذى يجدها مخدرة فى قبر مهجور، ويهبها الرشيد فى النهاية لغانم ويزوجها إياها.

(٦) محمد يوسف نجم: المصدر السابق.

كذلك استمد القبانى مسرحيته (هارون الرشيد مع أنس الجليس) من (ألف ليلة وليلة) (٧) وهى الليلة الخامسة والأربعون فى خبر أنس الجليس، وأنس الجليس جارية اشتراها الفضل بن خاقان ليقدّمها إلى سوده ابن سليمان وإلى البصرة..، فيهرب بها على بن الفضل إلى بغداد، الأمر الذى يحقق فيه الوالى، فيفلز الكوارث بمائلته حتى يتدخل الرشيد ويحق الحق ويزوج علياً بأنس الجليس.

(٧) محمد يوسف نجم: المصدر السابق.

استخلص القبانى مسرحيته (الشاه محمود) من قصص عدة فى (ألف ليلة وليلة)، خاصة موضوع العشق الذى يقع بين فتى وفتاة، فىرى الفتى صورة الفتاة على قرطاس فيهبهم إثر صاحبه حتى يجدها، فينقذها من السكر والمذاب، ويفوز بها بعد أن ينقذ الفتى محمود الفتاة زهر الرياض من تسلط أهد المردة ويزوجها.

لقد تأثر أحمد أبر خليل القبانى تأثراً بالبيئة الفنية التى عاش فيها بدمشق، وتركزت محاولاته أثرًا وصدى كبيرين بالمسرح السورى والعربى فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات العشرين. ولاشك أن القبانى سمع عن الفن المسرحى وشاهد التجارب المسرحية الأولى التى كانت قد عرضت قبله فاستهواه وحفزته على العمل، ولما لم يكن بين المسرح وبين حلقه رفس السماح أو جوقه الغناء سوى فقرة صغيرة فقد خطاها القبانى بحسريته. ووجد فى القصص الشعبى الذى يعرفه من (ألف ليلة وليلة) وغيرها معيناً لا ينضب. وكان له من ثقافته على بماطلها ما يسمح له بإنشاء السجع وتركيب الحوار (٨) وهكذا تأثر القبانى فى مسرحياته بقصص (ألف ليلة وليلة)، وقيل إنه ألفها فى مدة قصيرة وأحنها لتقدمها فرق خشبة المسرح.

(٨) شاكر مصطفى: القصة فى سوريا، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٩٠.

وصل إلى دمشق الوالى المصلح مدحت باشا سنة ١٨٧٨، وكان يزعم فى برنامجه دعم المسرح السورى وإقائه من عثرته، فاستبشر القبانى بالخير (٩). ومنذ ذلك الحين، أتيح لهذا المسرح أن يتعش ويتعثر، وساعد على ذلك عنصر جديد رائد هو تواجد (إسكندر فرح) الذى شيد مع القبانى دعائم نهضة مسرحية بدمشق وذلك فى غضون أعوام ١٨٨٣ حتى ١٨٨٩ فى سوريا، رحل بعدها القبانى وفرح إلى القاهرة لإنشاء المسرح العربى بمصر، محققاً نجاحاً كبيراً أغرى الرالدين بالمضى قدماً لتطوير المسرح وخدمة أهدافه.

(٩) عمر الدقاق: بواكير الأدب المسرحى فى سورية - مجلة لكتوير، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٨٣.

وعلى الرغم من أن المناخ الفكري والثقافي والسياسي كان صالحاً لدعم وإلى دمشق محدث باشا له، فإن رجال الدين هاجموا هذا المسرح هجوماً عنيفاً، فصرعان ماهراً لمنافذة السلطان بأن يتصدى لهذه البدعة متذرعين بظهور شخصية هارون الرشيد فوق الخشبة في مسرحية القباني بعنوان (الرشيد) التي تأثر فيها به (ألف ليلة). وصاح خطباء الجمعة موجهين أحاديثهم إلى السلطان عبد الحميد: «أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور قد تفشوا في الشام، فتهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، وولد الشرف، واغتبط النساء بالرجال»<sup>(١٠)</sup>، فما كان من السلطان إلا أن أدرك رجال الدين.. وأغلق المسرح!.

وقد ذكر بعد ذلك مؤرخ سورى الآثار المترتبة عن إغلاق المسارح:

(..). ولما كان التمثيل - كما قلنا - عارضاً على مدينتنا، فقد رجح المهتكرى بمد أبي خليل القباني، ونقل إلى يومنا هذا يشي مشياً ضعیفاً<sup>(١١)</sup>. لقد تجلت الصفحة الجديدة المشرقة في حياة القباني في الإسكندرية وطلطا والقاهرة، حيث استطاع هذا الرائد والمصلح المسرحي، في الفترة ما بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين (١٨٨٣ - ١٩٠٢)، أن يحقق إنجازاً كبيراً في عالم المسرح المصري مع شريكه إسكندر فرح، فشيذاً أرضية مسرحية متينة كانت أساساً مهماً قام على دعائمه المسرح المصري فيما بعد.

## ألف ليلة وليلة

### وبدايات مسرحنا العربي المعاصر

لم يكن الاتجاه في أدينا المعاصر يتحور نحو (الليالي) ذاتها، بقدر ما اتجه نحو القصة في أصل نشأتها، ومحاولة تفسيرها في ضوء الثقافة والعلم الحديثين كما يقول د. محمد مندور في كتابه عن مسرح الحكيم<sup>(١٢)</sup>، ثم يكتب عزيز أباطة مسرحيته الشعرية (شهرزاد) ويضيف طه حسين ليلة جديدة إلى الليالي فتغدو ألفاً وليلتين، يناقش فيها أحلام فتاة عصرية<sup>(١٣)</sup>، ويشارك توفيق الحكيم مع الكتاب الآخرين في الاستفادة من الليالي في عمله (شهرزاد)<sup>(١٤)</sup>، ويطلو طه حسين وعزيز أباطة والحكيم للكتاب المسرحي على أحمد باكثير في مسرحيته (سر شهرزاد) حيث يتعاطف مع شهرزاد، ويحاول أن يقف موقفاً معادياً صريحاً من شهرزاد.

ويأتي بعد ذلك ألفريد فرج فينهل نهلاً فريداً من البعب، وتكتسب الليالي لديه ثراءً فنياً حيث تتشكل في مسرحيات فريدة مبدعة: (حلاق بغداد)<sup>(١٥)</sup> المكونة من جزأين: يوسف وباسمينية وزينة النساء، التي يفيد في الجزء الأول منها من (ألف ليلة وليلة)، ثم (على جناح الحبريزي وتابعه قفة)، التي تغيد من الليالي في صياغتها، ويتشكل (بغلق الكسلان)<sup>(١٦)</sup> فيفيد في الطابع والمناخ الدرامي والجو العام للنفس من إحدى الليالي، ويصباها صباً مسرحياً على شكل مونودراما يستلهما من الأصل الشعبي.

(١٠) شاكر مصطفى: المرجع السابق.

(١١) محمد كرد علي: خطط الشام عام ١٩٢٥ - الجزء الرابع.

(١٢) محمد مندور: عن مسرح توفيق الحكيم تحت عنوان للمعرفة ولحمية - مصر، ١٩٦٠، ص ٦٦.

(١٣) طه حسين: أحلام شهرزاد، سلسلة إقرأ المصرية، دار المعارف، ١٩٤٣.

(١٤) توفيق الحكيم: شهرزاد. مكتبة توفيق الحكيم، رقم ٣. الهيئة العامة للكتاب، ١٩٣٣.

(١٥) ألفريد فرج: حلاق بغداد، دار للهيئة العربية، وزارة الثقافة، دمن تاريخ.

(١٦) ألفريد فرج: بقلب الكسلان، دار الكاتب العربي، وزارة الثقافة، دمن تاريخ.

## تراجيديا معاصرة - لتوفيق الحكيم

(١٧) كذبت في باريس، ١٩٣٤، وترجمت إلى الفرنسية ونشرت ١٩٣٦.

وجد توفيق الحكيم في حكايات (ألف ليلة وليلة) وعاء لمعالجة قضية مهمة هي قضية المعرفة وعلاقتها بالحياة، وطرح سؤالاً مهماً: هل في استطاعة الإنسان أن يعيش بالعقل والعقل وحده، وأن يكرس حياته للبحث عن المعرفة وللتماسها في أنحاء الأرض متخلصاً من نداء القلب ونداء الجسد اللذين يرمزان للحياة الحية النابضة ١٢. وتوفيق الحكيم كتب شهرزاد متأثراً بقصة الملك شهریار والجارية شهرزاد من وجهة نظر مختلفة تماماً عن (ألف ليلة وليلة)، وإن كانت مسرحيته قد أفادت من الشخصيات والجو العام والديكورات والأزياء والفكرة العامة للطرح قضية الحكم وأفكاره وفلسفته، وتوفيق الحكيم لا يصور لنا في أحداث كيف حلت عقدة شهریار الملك الذي صُلب في إحدى الليالي زوجته بدور مثلبة بالزنا مع أحد رجاله فقتلها معاً، ثم قرر أن ينتقم من جميع النساء بالزواج كل ليلة من عذراء يقتلها عند الصباح، لينزوج من غيرها في الليلة التالية، حتى استطاعت شهرزاد في النهاية أن تلت من القتل، بأن تقص على شهریار حكاية تترك لها بقية الليلة التالية أو تسلمها بحكاية أخرى؛ وبذلك امتدت حياتها ألف ليلة وليلة كانت خلالها قد حملت من شهریار وأنجبت أطفالاً في الحكاية الشعبية؛ وعندئذ عز على شهریار أن يقتلها، ويحرم منها أطفالها، فكف عن وحشيته واستبقاها حية.

ولم يرق الأدباء المعاصرين هذا الحل الشعبي للعقدة، فراح كل منهم يتصور لهذه العقدة سبباً أو أسباباً يختار على أساسها نوع الحل الذي يرضيه ويتفق مع مزاجه الخاص ونوع ثقافته.

فالحكيم لا يعرض لحقيقة السبب الذي تولدت عنه عقدة شهریار؛ مما يحملنا على أنه يسلّم بوقوع الخيانة الزوجية التي ترونها الحكاية الشعبية، كما أنه لا يصور لنا في أحداث كيف برئ شهریار من عقده، فمسرحيته تبدئ عند آخر مرحلة في قصة شهریار حيث لا نعلم عن وحشيته غير آخر مراحلها وهي أمره بقتل زائدة العذراء دون أن ندبين لذلك سبباً، ثم تكفيه أحد السحرة بتعذيبه إنساناً بغيره - حتى فتحة فمه - في يرمل ملي بزيت السمسم وإخراجه منه بعد ذلك ليحرق في الهواء؛ دون أن ندبين أيضاً أية حكمة من هذا التعذيب، إلا أن تكون مجرد إشارات إلى ما كان قد انحدر إليه شهریار من وحشية فظة غليظة.. وفيما عدا ذلك يقدم لنا توفيق الحكيم شهریار وقد أصبح عقلاً خالصاً بعد أن مر من مرحلة الحيوانية الجسدية إلى مرحلة العاطفية القلبية لينتهي إلى مرحلة العقل الصافي حيث يقول: «شبت من الأجساد، شبت من الأجساد، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف... كما يقول: لقد استمتعت بكل شيء وزهدت في كل شيء». وأما كيفية تطوره أحداثاً من مرحلة إلى أخرى من هذه المراحل فيكتفى المؤلف بأن يخبرنا بها إخباراً، مثل قوله على لسان الوزير: «أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا المهمل ما فعلته كتب الأنبياء بالبهشية الأولى ١٣، وقوله أيضاً لشهرزاد: وأى فضل





يا مولاتى؟ فضل من نقل الطفل من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير فى الأشياء، إشارة إلى فضل شهرزاد فى حل عقدة شهریار وتخليصه من وحشيته بقصصها الممتعة المثيرة للتأمل والتفكير.

ولقد صور المؤلف مراحل هذا التطور فى حوار سريع بين شهرزاد وشهریار على النحو التالى:

شهرزاد: تريد أن تعرف من أنا؟

شهریار: نعم

شهرزاد: (باسمة) أنا جسد جميل، هل أنا إلا جسد جميل؟

شهریار: (يصيح) سحفاً للجسد.

شهرزاد: أنا قلب كبير.. هل أنا إلا قلب كبير؟

شهریار: سحفاً للقلب الكبير.

شهرزاد: أتذكر أنك عشقت جسدى يوماً؛ وأنت أحببتى بقلبك يوماً؟

شهریار: مضى كل هذا.. مضى (كالمخاطب لنفسه) أنا اليوم شقى..

وأما سبب الشقاء، فهو أن شهریار بتخلصه من الجسد والقلب قد تخلص من آدميته وأصبح كالمعلق بين السماء والأرض، وقد صور المؤلف هذا الشقاء فى حوار يجريه بين شهرزاد وشهریار حيث تقول شهرزاد:

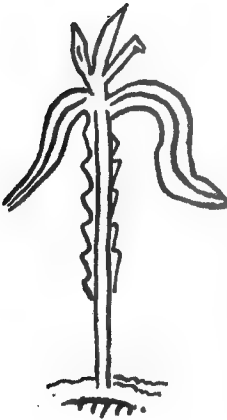
كل البلاء يا شهریار أنك ملك تعس، فقد آدميته وفقد قلبه..

فیرد شهریار قائلاً:

وإنى براء من الآدمية، براء من القلب، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف..

وقد استحالَت شهرزاد فى المسرحية إلى رمز للمعرفة الكلية الشاملة التى لا تكشف عن نفسها للقلب ولا تسلم أسرارها لأحد، وإنما قدمت لشهریار فى كل ليلة نغمة من ذاتها، وشهریار يلخص بنفسه ما للقطعة من شتات أفكاره عن شهرزاد:

شهریار: قد لا تكون امرأة؟ من تكون؟ هى السجينة فى خدرها طول حياتها، تعلم بكل ما فى الأرض كأنها الأرض. هى التى ما غادرت خميلتها قط وتعرف مصر والهند والصين... هى البكر تعرف الرجال كامراً عاشت ألف عام بين الرجال، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة. هى الصغبة، لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء تحدث عن تدبيرها وغيبها؛ كأنها ربيبة الملائكة؛ وهبطت إلى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى المجيبة ثأنها بنت الجن..



من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين؛ قضتها كأضرابها في حجرة  
مسدلة السجف؟ ما سرها؟ أعمارها عشرون عاماً أم ليس لها  
عمر؟ أكانت محبوسة في مكان أم وجدت في كل مكان؟  
إن عفتي ليقتل في وعائه يريد أن يعرف أمي امرأة تلك التي  
تعرف ما في الطبيعة كأنها الطبيعة؟ .

وما أوقظت شهرزاد في نفس شهریار هذا النهم العارم إلى المعرفة حتى ظن أنه إن  
يصيب ما يريد من تلك المعرفة؛ إلا إذا أفلت من إطار المكان وضرب في فجاج الأرض.  
ولكن أنى له بهذا الإفلات، وهو مشدود إلى مكانه بروابط الجسد والقلب، فهو بعد العدة  
للسفر ولكنه لا يذهب بعيداً، بل يعود إلى شهرزاد كالطفل المسكين برغم ما توهمه من أنه  
قد أصيب بمرض الرحيل بعيداً، وأصبح سندباد آخر على نحو ما أوضح هو نفسه في الحوار  
الذي يجري بينه وبين شهرزاد:

«شهریار: أنسيت السندباد يا شهرزاد؟ ألم يكن لسندبادك سبع سفرات  
متلاحقات؟

شهرزاد: نعم مرض الرحيل!

شهریار: أصبت... هو مرض الرحيل كما تقولين... من استطاع تحرير جسده  
مرة من عقال المكان أصابه مرض الرحيل؛ فلن يقعد بعدئذ عن  
جوب الأرض حتى يموت؛ بل ويعلمنا أنه يحس في نفسه الأدمية  
صفة المكانية..

ورغم ذلك، يعجز شهریار عن أن يفلت من إطار المكان بروابطه القوية كما عجز أهل  
الكهف من قبل عن أن يفلتوا من إطار الزمن وروابطه، فتراهم يعود إلى مكانه، بل إلى حجر  
شهرزاد قاتلاً لها:

«شهریار: دعيتي أتوسد حجرك كأتى طفلك أو زوجك... ضمت ذراعيك حول  
عنقي... ذراعيك من فضة يا شهرزاد. أريد أن أعلم أن هذه  
الكنوز هي لي... لم لا تحدثنني عن حبك لو أنك تحبينني قليلاً؟  
لكنك لا تحملين لي شيئاً من الحب..

فجيبه شهرزاد في تهكم خفي:

«شهرزاد: أراك قد عدت إلى القلب والحب..

وإذا بشهریار يكشف عن بؤسه واهتزاز ثقته في قوله:

«شهریار: شهرزاد... أحس الآن كأنني سعيد... لكن لي رغبة أن أعرف مكان  
من قلبك... وسأورني أحياناً قلق... يخيل إلي أنك عظيمة...  
عظيمة، ولا يمكن أن تنزلي إلى حب مثلي..



فتمكر به شهرزاد من جديد وتسأله:

«شهرزاد: ألم تعد بك رغبة أن تعرف من أنا؟».

وإذا به ينهار ويعود إلى نفسه كأنه قد أصيب بنكسة كلية فجيئها بقوله:

«شهرزاد: هي رغبة أن ألتهم جسدك الغضى الجميل...».

وهكذا ينزل شهريرار الذى يريد أن يصبح عقلاً خالصاً معلقاً بين السماء والأرض: فهو يريد، ولكن الحياة تأبى ما يريد. وفى النهاية يرى المؤلف وترى معه شهرزاد أن شهريرار بمحاولته الخروج من رحاب الحياة قد أصبح كالشجرة التى أصابها بياض الشيخوخة، ولم يعد لها علاج غير الاقتلاع لكى تم الحياة دورتها للمستمرة المتجددة... وانصراف شهريرار فى آخر المسرحية صامتاً كاسف البال هو رمز هذا الاقتلاع من الحياة، وبذلك يظف توفيق الحكيم نداء الحياة على إرادة المعرفة فى مسرحية (شهرزاد) «ولا غربة فى ذلك فالحكيم فى جوهره النفسى فكان قبل كل شيء بل رومانسى مشتعلاً» (١٨).

(١٨) محمد مندور: المسرح النثرى من مسرح توفيق الحكيم، جامعة الدول للمربية، معهد الدراسات المصرية، مطبعة الرسالة، ١٩٦٠.

والظاهر أن توفيق الحكيم مولع بتجسيد نواحي الحياة الإنسانية وبمعنى أدق اتجاهات النفس البشرية، التى يفصل بعضها عن بعض ويجردها فى شخصيات مسرحية... فهو فى مسرحيته هذه يجسد النزعة الجسدية فى شخصية رجل خادم مغفول العضلات والنزعة العاطفية فى شخصية الوزير قمر ويجعل شهرزاد تنعكس فى كل منهما حسب طبيعته؛ فهى بالنسبة إلى الخادم جسد، وبالنسبة للوزير قلب، وبالنسبة لشهريرار الشقى المحبب فهى كل ذلك، أو حائر بين كل ذلك، لأنها حيناً عقل خالص غامض، وحيناً جسد يود أن يلهمه، وحيناً قلب يود أن يعرف مكانه فيه لفرده الحائر بين إرادته الخاصة وإرادة الحياة. وبالرغم من الغموض الذى يلجم عن هذا التجسيد فى بعض المواقف، فإننا عند التأمل لا نلث أن ندرك مهارة المؤلف فى استخدام هذه الرموز الجسدية للإيحاء بنزعات شهريرار المتضاربة المتأرجحة، فالرجل الذى يزور شهرزاد فى مخدعها أثناء غياب زوجها ويخطف خلف ستارة سوداء عند قدميه ما هو إلا رغبة شهريرار الجسدية وقد سبقته بالعودة إلى شهرزاد حتى يعود هو بشخصه.

والوزير قمر الذى انتحر قبل نهاية المسرحية إنما انتحاره رمز لانقضاء الحياة داخل شهريرار، وتهدد لاقتلاعه من تلك الحياة، كما تقطع الشجرة التى حل بها الشيب.

على هذا النحو حلّ توفيق الحكيم عقدة شهريرار النفسية، وعلى هذا النحو أوضح أن الحل الذى انتهى إليه شهريرار قد كان حقه النهائي؛ لأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش عقلاً خالصاً، وأن يهجر الحياة دون أن تموت فيه للحياة.

وعلى الرغم من أن مسرحية الحكيم ليست هى الوحيدة التى أفادت من (ألف ليلة وليلة) وأضافت إليها، فإن الحكيم فى مسرحيته (شهرزاد) تبدو أكثر هذه التجارب المسرحية غنى بالمعاني والإحاطات الذهنية، وأكثرها من جو الشعر الذى طرب له عضو الأكاديمية الفرنسية (١٩) الذى يقدم تقييماً يصف به مسرحية (شهرزاد) التى ترجمها إلى الفرنسية جورج ليكونت.

(١٩) محمد مندور: المصدر السابق، ص ٧١.

فمجلد ما كتبه عن تراجيديا (شهرزاد) في عالم الحكيم وعالم (ألف ليلة وليلة) . نورد من بين ما قاله هذه الفقرات:

« شهرزاد

تحت هذا الاسم المثير للأحلام ، لا تبحث عن زخرف (ألف ليلة وليلة) الذي أفرطنا في العلم به ، ولا عن بذخ الشرق الذي توأمانا على المراد منه . كل ما نراه هنا من المناظر: طريق مقفر ، ودار تحت جنتح الليل ، وانعكاس مضجع ملكي يضطرب في بركة من المرمر ، ثم رمال الصحراء ... وبين الزهرة السخانة في هذه المناظر ، والوجيزة المقصودة في هذه السطور ، تجري مأساة للنفس البشرية في كل زمان وفي كل مكان .



في هذه الفصول تبدو شهرزاد ، في جوهرها الخالص ، عاطلة من لألأ عقودها ونضار براقيها .. وماذا يهم اسمها وملامحها ؟ ليكن لها وجه المرأة ، أو وجه الحظ ، أو وجه العلم ، أو وجه الجد ، فلن تكون شيئاً آخر غير القمة البراقة التي تتجه إليه ويتهاك فيها مطامع الإنسان ، والراحة التي تلهب ظمأه دائماً ولا تطفئه أبداً ، والموضع الذي لا ظل للرحمة فيه ، حيث يتلاقى أمله للرغيب وهمه المتبدد ، وكلامها وفي الأخير ذلك الوفاء الناجع الحزين .. قال شهریار الملك :

« لقد استمتعت بكل شيء ، وزهدت في كل شيء » .

لم تسلمطع نماء العذارى والجرارى - يستطرد ليكونت - ولا أعاجيب ألف ليلة وليلة التي قضاهما شهریار في الطرب والحب بين ذراعی شهرزاد ، أن تصرف قلبه عن وسوس البهم وهواجس التلق . لقد استلذف موارد المتع واللذة . ولكن ظمأ جديداً يلوح الآن في نفسه ويومض فكره :

« شبت من الأجساد .. شبت من الأجساد ، لا أريد أن أشعر ، أريد أن أعرف .. » .

ومنذ هذه اللحظة تصعد للمأساة ، وتتعمق المشكلة حتى تبلغ الدرجة التي يصعب فيها شهریار وشهرزاد وجهاً لوجه ، يمثلان ذلك التصادم العارم بين قلق الإنسان وسر الأشياء ..

سألها شهریار :

« من أنت ؟ هل تحسبيني أظيق طويلا هذا الحجاب المسدل بيني وبينك ؟ » .

فغمضت شهرزاد بهذه الكلمات الحقيقية المشرقة :

« وهل تحسبك أيها الطفل ، لو زال هذا الحجاب ، تطيق عشرين لحظة ؟ » .



ذلك أن الحق الذي لا شبهة فيه أن منشأ العظمة في التلق الإنساني هو أنه عضال لا طب له . وربما كان من أسباب عظمته أيضاً أنه ضروري للإنسان باعتباره باعاً على بحثه المتصل ، وعلة لتلك الغريزة التي تدفع كل جيل - على الرغم من هزائمه ومغارمه - أن يؤدى الشعار إلى الجيل الذي يعقبه ليندخل به ساحة الأمل .

كان لابد من شاعر يجزؤ على وضع إحدى الأساستين العظيمةتين للإنسانية في هذا الإطار الضيق - يستطرد ليكرنت قائلاً - وكان مما لابد منه أن يكون هذا الشاعر شرقياً دقيق الحس، خصب القريحة كتوفيق ليروض الصعب في مثل هذا العمل بهذا الرشى الفنى العربى البارز الذى لا يزال يدهش ذهننا الديكارتى بعض الدهش، قيل أن يفنته كل الفنون... (٢٠)

ويمعقب ليونيه بر على حديث ليكرنت قائلاً:

لقد أحسن ليكرنت القول... على أن هذا الأثر خليق أن يمثل على المسرح الفرنسى بذوق وفهم... حتى يبقى للشعر جماله وعمقه... (٢١).

### شهرزاد عند كتاب آخرين

ما بين ألف ليلة وليلة المؤلف الشعبى المجهول ورويتهم المعاصرة لها، «سر شهرزاد» باعتبارها ميلودراما عند على أحمد باكثير.

يقول على أحمد باكثير عن هذه المسرحية عندما بدأ التفكير في كتابتها:

«كنت أكتب كتاب ألف ليلة وليلة بحثاً عن قصة تصلح موضوعاً لمسرحية أعالج فيها مشكلة المرأة ومكانها من الرجل؛ فقد كانت هذه المشكلة تلج علىّ فى ذلك الحين، وتريد لها مخرجاً فى عمل مسرحى... وكنت ألتصم القصة السلطوية بين القصص الفرعية (الحكايات) التى تقصها شهرزاد فى لياليها على شهریار. وبيدما أنا كذلك إذا بذهنى يلتفت فجأة إلى القصة الرئيسية، وهى قصة شهرزاد نفسها مع الملك شهریار، ثم أنا أستحضرها وأسرح بفكرى فى تأملها؛ وإذا إجماس مبهم بأن فيها لقوة إيحائها مجالاً يعد لتفسير جديد، على كثرة من عالجوها من قبل وفى طابعهم من كتابنا الكاتب الكبير توفيق الحكيم».

ويستطرد باكثير قائلاً:

وأعدت التأمل فيها، فإذا بفكرة جديدة تقذف لى مثل الشرارة الصغيرة، ثم أخذت تكبر وتوسع حتى صارت شعلة تضيء ما حولها شيئاً فشيئاً فتتصنع لى جوانب الموضوع شيئاً فشيئاً... كذلك كلما سرى الضوء إليها حتى استثار الموضوع كله (٢٢).

(٢٢) على أحمد باكثير: مهاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربه الشخصية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ص ١٤٧، ص ٥٣.

(٢٣) المصدر نفسه.

- لماذا قتل شهریار زوجه الأولى، ألاها خاتنه؟

- وبها فطنت ذلك فقطها الملك لذلك، فلماذا أعلن هذه الفضيحة فى الناس؟ أليس الأجدر به أن يسترها ولا يدع أحداً يعلم بها؟ أليس العريض الذى انتبهك هو عريضة؟ أليس ذلك مما يفض من مقامه وبين رعيته؟ أما كان يستطيع أن يقتلها ويوزع للناس أنها ماتت؟ (٢٤).

(٢٤) المصدر نفسه.

-- ثم ماذا يدفعه بعد ذلك إلى أن يدخل كل ليلة بعذراء حتى إذا أدركها الصباح قتلها؟  
الحكاية تقول إنه يلتقم بذلك من جنس النساء.

ونصالح مع باكثير:

ولكن أكان شهريار قاسى القلب إلى هذه الدرجة؟ ألم يبرد غليل انتقامه بعد ما قتل  
عشرات منهن؟ ألم يجد بينهن واحدة تملك قلبه أو تأسر له أو تثير في نفسه الرقة والطف؟  
أكان من البصير عليه أن يفي إلى إحداهن ثم يسلمها إلى سيف الجلاد؟

وهبوا أن شهريار بهذه الصورة الشاذة المتكسرة من القسوة وتبدل الحس وموت الشعور..  
فكيف استطاعت شهرياد أن تحمي نفسها من هذا المصير النحس؟ أبتلك القصص والحكايات  
التي تروونها له ليلة بعد ليلة؟

هكذا نزعم القصة.

ولكن هل يعقل أن ملكاً بهذا الوصف وفي ثورة غضب كهذا للغضب المزعوم يمكن أن  
يردّه عن دأبه سماع هذه الحكايات كأنما هو طفل صغير في غاية السذاجة والبراءة؟ (٢٥).

(٢٥) المصدر نفسه.

وإذا كان يبقى عليها ليمس بقية قصة أو حكاية أعجبته منها، فما الذى يدفعه أن يحملها  
على الضنى في قصتها تلك حتى بعد أن يطلع الصباح؟

كانت عشرات من أمثال هذه الأسئلة تتوالى في ذهن باكثير فلا يجد لها جواباً مقنعاً  
في ظاهر القصة المروية.. ولكن جواباً واحداً يمكن أن يستنتج من طوايا هذه القصة: كان  
هو الذى يدور في ذهنه منذ انقضت تلك الشرارة الأولى التي أشار إليها في مطلع هذا  
الحديث (٢٦).

(٢٦) المصدر نفسه.

هذا الجواب، هو أن شهريار كان كاذباً على نفسه وعلى الناس، حين زعم أن زوجته  
خانده، فعلى بأزمة نفسية قاسية وأظلمت في عينيه الدنيا؛ لا معنى للحياة عند مثله بغير  
هذا المتاح الذى يراه غاية الغايات في هذا الوجود (٢٧).

(٢٧) المصدر نفسه.

«وكانت زوجته الملكة - وقد اختارت لها اسم بدور - غير مدركة هذه العلة التي طرأت  
عليه؛ فلا ترى في مزوفه عنها أو قلة إقباله عليها؛ إلا أنه مشغول عنها بمشاغباته وجواربه  
وحظاياه، كدأبه فيما مضى، وأنه انصرف عنها الآن من قبيل السامة والمال، فأوحى إليها  
خاطرها أن تدبر مكيده بيهضاء لتثير غيظه؛ وتذكرك بما فرط في حقها وقصر في رعايتها؛  
فلذا ثار غضب، أعلنت له حقيقته وحقيقة تدبيرها؛ فوجدت لها سبيلاً إلى معاقبته وشكايته  
حالتها إليه من ظلمه وهجرانه. عندما أقبل شهريار ليدخل مخدع الملكة بدور حسب الخطة  
المرسومة، فكاشفه خانده القهرمان بسر التدبير الذى قامت به الملكة مبيهاً له غرضها  
البرىء من ذلك» (٢٨).

(٢٨) المصدر نفسه.

فماذا صنع شهريار؟ لقد ظل زمناً منذ أصيب بهذه العلة وهو يشتكى الملكة لأنه يحبها  
حباً عظيماً، فلا يقدر عليها، فأخذت تراوده فكرة التخلص منها لو كان إلى ذلك سبيلاً. إنه  
يعتق زوالها لأن في بقائها آية تذكره على الدوام بمعجزه هذا فتضايف أمه وشقاه. ولكن  
ماذا يصنع في بدور وهي زوجته الملكة؟ ليس من حل أمامه لهذه المشكلة إلا الخلاص منها.



(٢٩) المصدر نفسه.

وهاهنا قد أمكنته الفرصة المانحة؛ فليتهزأ وليقتلها العبد، والرجل المزعوم الذى هي له أنها تخونه معها؛ ثم ليعلم هذه الفضيحة فى الناس إمعاناً فى ستر الحقيقة التى يحرس كل الحرص على كتمانها عنهم. غير أنه أحس بعد أن قتلها أن العلة التى يشكو منها قد تضاعفت وتفاقت، لأنه بقتلها قد أكد هذا المعنى لنفسه فأصبح عاجزاً كل العجز؛ فقامت الأزمة فى نفسه، حتى صارت مثل الجنون، فكان إذا حاول مع امرأة فعجز، فقتلها فلا تكشف سر عجزه.

وخوفاً من اكتشاف هذا السر، وليرهم الناس بتقيض الواقع، صار يأمر بأن تزف إليه كل ليلة فتاة عذراء فيقتلها فى الصباح، زاعماً أنه ينتقم بذلك من جنس النساء كافة منذ خانتها زوجته وهو ما هو فى القوة واليأس. وحين يأتى دور شهرزاد بعد ذلك حيث كانت تعلم هذا السر فيه، أخبرها به مؤبهاً وأستاذها رضوان الحكيم الذى هو فى الوقت نفسه الطبيب الخاص للملك، وهو الشخص الوحيد الذى كان يعرف حلة شهریار. وقد أخبر شهرزاد بهذا السر لثقتى به بنفسه، وكانت شهرزاد ذكية لامة؛ فأدركت ما قصد إليه أستاذها ليعفظها من المصير الرهيب. وكان السلاح الذى استعملته شهرزاد هو ألا تمكنه من التجربة، بأن تطفله عنها بكل ما تستعفا به حينها، فتعزل إليه كى يهلكها، لأنها صغيرة بعد، لا تقوى على رجل فائق مظه؛ فسمع عنه أنه أكبر زار نساء أحبته امرأة (٢٩)، ويمثل هذه الطريقة وفى من حل الحديث، وحسن التصرف، استطاعت شهرزاد أن تحطه بنفس الصعداء. لأن رجولته لم توضع موضع التجربة، فلم يشعر بمرارة الخيبة وهوان العجز.

لقد حلا له هذا الأسلوب منها فجاءها فيه وصار يجلس إليها ليلة بعد ليلة، يستمتع بجمال وجهها وحلو حديثها، مكتئباً بذلك نزولاً عن رغبته فى إهلاكها برهة من الوقت فأأس به من خلخاله حتى تكبر قليلاً، ففسير أملاً لرجل فائق جبار مظه.

وكان طبيب به رضوان يملجه؛ خلال تلك البرهة بأدوية ومقوياته؛ فكان لذلك أثره فى استرداد قوته. ويؤكد بالكثير على هذه النقطة، ويمسك لها قدراً من الاهتمام؛ كما كان فى الوقت نفسه لسلوك شهرزاد معه وسياستها الذائعة أثرهما فى إعادة الثقة برجولته إلى نفسه.

وأدركت شهرزاد بغيرية الأتى - وكما يراها بالكثير - وذات ليلة - أن الملك قد استعاد قوته فاستجابت له. وشعر شهریار حين نوح كأنما واد من جديد، فأحب شهرزاد حباً جارفاً، وعدها الملك شهریار مصدر سعادته ومهجته، فصار لا يعصى لها أمراً. وأخذت هى تدير به فى طريق السداد والاستقامة فانقطع عن مجالس الخمر والمهر، وشجعته على الرياضة وركوب الخيل للصيد والتقص فتصنعت صحته وزاينت قوته.

ويستطرد بالكثير فى تحليله مسرحيته:

... ولكن أيسكن أن يلعب شهریار بالسعادة حقاً وضمره مقل بجريمته الأولى بعد أن قتل زوجته وهو يعلم أنها بريئة، ثم بالجرائم التى تلتها إذ كان يقتل العذراء صباح كل ليلة؟ (٣٠).

(٣٠) المصدر نفسه.

لم يستطع بالطبع أن يتخلص من تأنيب الضمير، وعز عليه أن يكرر هذا التأنيب لنفسه صغراً السعادة التى عادت إليه بعد أن فقدتها، فحدث هذا الصراع النفسى العنيف أن أصيب بطة الليقطة اللومية - كما يرسم بالكثير شخصيته.

ويقوم الكاتب المسرحي بدور المحال النفسي لشخصية «شهریار»:

«... فكان يقوم آخر الليل وهو فى نومه دون أن يشعر فيذهب إلى الحجرة التى قتل فيها زوجته بدور ويده سيف فيخيل أنه يراها تخونه مع رجل فيقتلها ويقتل الرجل ثم يعلق السيف فى مكانه، ويعود للنوم فى فراشه بجانب شهرزاد، وبهذه الطريقة للاشعورية تملأ نفسه ويستريح ضميره» (٣١).

(٣١) المصدر نفسه.

أما شهرزاد فى المسرحية فتشكو ذلك إلى رضوان الحكيم فيبذلها بأن الطريقة الوحيدة لعلاجها هى أن تجعله يواجه الحقيقة التى يذهب من مولجتها؛ وذلك بأن تمثل معه الدور الذى مثله بدور نفسه؛ وهكذا دخل شهریار ذات يوم مخدع شهرزاد؛ فوجد عندها رجلاً فهاج وماج وانطلق ليأخذ السيف؛ فأسرعت شهرزاد فحلت المعاملة عن رأس الرجل المتهم ونزعت جلبابه فإذا هذا الرجل هو جاريته سالحة (٣٢). ولم يجد شهریار أى مهرب من مواجهة الحقيقة البشعة فانهار على الأرض يبكي ويستغفر ويكفر عن خطاياها جهد ما استطاع.

(٣٢) المصدر نفسه.

فعدد للكاتب المسرحي على أحمد باكثير كما عدد الشاعر عزيز أباظة نرى أن كليهما يتناول هذه القصة الشعبية (شهرزاد وشهریار) على أساس آخر يختلف عن الأصل (ألف ليلة وليلة)، فنقطة البدء عندهما - كما نلاحظ عند باكثير فى تحليلنا مسرحيته - أن شهریار لم تكن زوجته الأولى بدور فعلاً وإنما خيل له ذلك نتيجة ضعف كان يتوهمه فى نفسه. فتقلب الحيلة خيانة زوجية فعلية فى وهم شهریار، فكان ما كان من قتله للزوجة والرجل ثم انتقامه من النساء كافة. ويلجأ باكثير كما لاحظنا فى حل عقده إلى الطريقة الفرويدية المعروفة بأن شهرزاد تعيد تمثيل المأساة نفسها مع رجل يعرفه شهریار حق المعرفة، وما إن دهم شهریار شهرزاد مع الرجل المتهم وتبين أنه كان وأهماً حتى أخذت عقده تتحل، وبخاصة بعد أن أوضحت له شهرزاد أن خيانة زوجها الأولى المزعومة لم تكن إلا مجرد وهم منه كألوم الذى أوشك أن يطغى على نفسه تجاه شهرزاد.

### عزيز أباظة وشهریار

وأما الشاعر عزيز أباظة، فلم يلجأ فى حل عقدة شهریار إلى إعادة تمثيل الذى أصيب منه ب تلك العقدة كما فعل على أحمد باكثير، بل اكتفى بطريقة الإيحاء فأوجد فى مسرحية شهریار إلى جوار شهرزاد شخصية أخرى هى أختها دنيازاد، واتخذ من شهرزاد رمزاً للعاطفة القلبية ومن دنيازاد رمزاً للشهوة الجنسية وجعل الفتاتين تتنازعا شهریار؛ وكل منهما تحاول أن تجذبه نحوها، فشهرزاد تشيد بإنسانيته ورقة مشاعره، ودنيازاد تحرك من غرائزه؛ وتعرض مغائرتها؛ وتوحى إليه بكافة السبل باللقا فى نفسه باعتباره رجلاً، وما تزال به الفتاتان حتى تبددان مركب النقص الذى يعانى منه، وإذا به فى النهاية لا يعدل عن حشيشة الفتنة فحسب، بل يصاب بما يشبه التصوف الأخلاقى والدينى ويعان فى النهاية عزمه على الرجول إلى الأرض المقدسة بالحجاز بعد أن انحلت عقده.



ومقارنة هذه المسرحيات الثلاث: (شهرزاد، توفيق الحكيم، «سر شهرزاد» على أحمد باكثير، «شهریار، عزيز أباظة») يتأكد لنا أن مسرحية باكثير أكثرها حركة درامية وتشويقاً فى الأحداث، ومسرحية عزيز أباظة أقلها إقناعاً، وأما مسرحية الحكيم فتعد، كما قلنا من



(٣٣) محمد مخلوف: المسرح الشرقى عن  
مسرح توفيق الحكيم، جامعة الدول  
العربية عام ١٩٦٠، القاهرة، ص ٧٢  
٧٣.

قبل، وكما أكد الناقد المسرحى للنايه د. محمد مندور<sup>(٣٣)</sup>، أكثرها غلى بالمعنى  
والإحياءات الذهبية.

### ألفريد فرج وموقفه من ألف ليلة وليلة

حكايات ألف ليلة وليلة لا يحبها القراء وحدهم وإنما يحبها الكتاب - أيضاً - على حد  
قول ألفريد فرج. «فألف ليلة وليلة لا تفقد سحرها أبداً، فقد استلهمها كتاب  
السينما والمسرح والتلفزيون فى أوروبا وأمريكا وفى بلادنا، بلغات كثيرة.  
وأصبحت بعض شخصياتها، وبعض رموزها شائعة معروفة لكل البشر. فمن  
من الناس فى أركان الأرض لا يعرف البساط الطائر أو جن القنقم أو  
السندباد البحرى أو على بابا والصوص؟<sup>(٣٤)</sup> وهى كلها رموز وشخصيات  
سحرت الأطفال والكبار، وأعيدت صياغتها بمعظم اللغات فى الأدب والسينما  
أو المسرح، وما تزال فى عصر تكنولوجيا الفضاء والتقدم العلمى المذهل  
تحتفظ بسحرها القديم وجاذبيتها الغريبة.»<sup>(٣٥)</sup>

(٣٥) مقدمة مسرحية رسائل قاضى أشبيلية  
صفحات ٦، ٧، ٥.  
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٦.  
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٧.

إن ألف ليلة وليلة جانبها القصص الواقعى تستثير المؤلف العصرى، فيجد بها حكايات  
مسلية واقعية عن بسطاء الناس من الحرفيين والتجار والأمرأ والغرائى. ومغامرات صغيرة  
وكبيرة مسلية، تثبه مغامراتنا الشخصية فى أيامنا المصرية وتستطيع أن تحدثنا بحديث  
عمره ألف سنة عن واقعا الذى نعيشه اليوم! (٣٥) وهذا سر أبدية ألف ليلة وليلة.. وهو السر  
الذى دعا كاتبنا الكبير أن يكتب فى الصيغة المسرحية نرائل أعماله التى استلهمها من ألف  
ليلة وليلة وهى مسرحيته حلاق بغداد ويقبى الكسلان، ثم آخر مسرحية كتبها على نسق  
حكايات ألف ليلة وليلة وعلى منوالها وهى رسائل قاضى أشبيلية.

وعلى الرغم من أن ألفريد فرج يعقد الصلات بين حلاق بغداد ورسائل قاضى أشبيلية  
وألف ليلة وليلة ويبنهما ربح من الزمن يصل إلى أكثر من عشرين عاماً، إلا أن الصلات  
تجد صداها كذلك فى مسرحيته القصيرة مونودراما (يقبى الكسلان). فقارئ ألف ليلة وليلة  
يستلم طواعية لحكاياتها الخاصة، ولمقوليتها الخاصة أو لمقوليتها اللامعقولة - إذا صح  
التعبير على حد قوله - لذلك يرغب ألفريد فرج أن تستطيع قصصه المسرحية أن تغرى  
القارئ بقراءتها بنفس الروح، ويطلب من القارئ أن يغفر له صوته إلى الحضور والمعاشرة  
فى أجواء القرن العاشر فى الوقت الذى يعد فيه المؤلف قراه من أبناء القرن العشرين  
ويضرب له موعداً فى بغداد القديمة وأشبيلية القديمة، فى رحلة لا ينهى للقيام بها  
إلا بساط الريح أو حيلة الجنى، وإن لقائنا هناك لا غرض منه إلا أن  
نتذكر، وأن نتأمل حياتنا فى القرن العشرين وما بعده وفى القاهرة ذات  
الكبرى العلوية الجديدة! (٣٥).

(٣٤) ألف ليلة وليلة، مطبعة الهلال  
بالقاهرة، مصر، ١٩٠١، الجزء الأول  
فى نهايته.  
(٣٥) صدرت للمرة الأولى فى مجلة آخر  
ساعة فى مايو، ١٩٦٥، وأخرجها

### ألفريد فرج ويقبى الكسلان: المونودرام المسرحى العربى المتكامل

استلهم ألفريد فرج (ألف ليلة وليلة)<sup>(٣٤)</sup> فطر على حكاية يقبى الكسلان التى تتضمنها  
حكاية مزين بغداد. وتبدأ من الشطر الأخير من الصفحة رقم ٢٠٧، وتنتهى فى الثلث  
الأخير من صفحة رقم ٢٠٩، فصاغ منها مسرحية تعليمية من فصل واحد<sup>(٣٥)</sup>.

التقليديون المرمي، ٢٦ ديسمبر ١٩٦٥،  
وقد صمما المسرح المائى فى ١٩٦٦  
بالقاهرة.

ببقى الكسلان شخصية البائع الرحالة فى (ألف ليلة وليلة)، رسمه المؤلف الشعبى  
بحاكم معجز بولأضفى عليه سمات إنسانية من قبيل الكسل، والتطلعات المستحيلة، وأحلام  
اليقظة، ومن ثم الكبر والطمرة، لثومه أنه بإمكانه تحقيق تطلعاته، مستعيناً بالهشع  
والحقم للشديد، غير أن المؤلف الشعبى لم يعبأ بإظهار العلاقات الوثيقة بين هذه الخصال  
كلها، ولم تهتم. لقد استخدم هذه الشخصية لعرض حبكة قصصية معروفة تكاد تكون  
محدولة، تتكرر فى كل القصص الشعبى القديم تقريباً، فهى تارة حكاية بائعة لبن تعلم  
بالدراء، فوستفرقها حلمها حتى ترقص، فتلز قدمها، وتكسر أنية اللبن، وتسكب معها  
أحلامها على الأرض مع بقايا الأنية المنكسرة، وهى تارة أخرى بائع زجاج كفيف الكسلان  
تستغرقه الأحلام فيركل زجاجه ويكسره وتكسر أحلامه كقطع زجاجه وتفتت ضياعاً.

نتم رواية معظم أحداث القصة الأصلية فى (ألف ليلة وليلة) على لسان البطل، وبناؤها  
الدرامى متكامل، ينطوى على مغزى تعليمى واضح وبسيط. يتناول المؤلف المسرحى  
المعاصر ألفريد فرج القصة المسرحية تناولاً درامياً عبر شكل مسرحى متعارف عليه فى  
النقد، ألا وهو المونودراما يزيه بالجرعة التعليمية وبعض الأصوات الخارجية. يحافظ فى  
تناوله على مقومات الشخصية وسماتها كما رسمها المؤلف الشعبى محافظة أملى عليه  
منروية أن يذكر مؤلفها المعاصر فى كلمات الكورس داخل مسرحيته التى تنتمى لهابة  
تعليمية!

#### الكورس (الجرعة): (يتكلمون نحو الجمهور)!

يا بكم بأفلسكم = أبها السادة = هذه الصورة التى صاغ أصلها المؤلف  
الشعبى العظيم فى ألف ليلة وليلة، منذ ألف سنة، وبناؤها أن أحلام البقطة  
تخطم النفس كما خطمت الأباريق. وأن الكسلان يعتري فشله الطمرة وقلة  
الصيلة، وأن الحياة والرخاء والسعادة أبناء العمل .. لا الأحلام. ونشكركم.

— ستار — (٣٦)

(٣٦) لألفريد فرج: ببقى الكسلان، دار  
الكتاب العربى، دون تاريخ، ص ٧٩.

إن اختيار ألفريد فرج لـ ببقى الكسلان من حيث هو نموذج أفاد فيه من (ألف ليلة وليلة)  
فى تناوّل مسرحى حديث، إنما أريد به إثبات إلى أى درجة كانت هذه القصص الشعبية  
وعناصرها الدرامية قوية للنفاذ والتأثير على المؤلف المسرحى الحديث، ويقف بجراره  
المخرجون المسرحيون المعاصرون الذين أفادوا من هذه المادة التراثية فى تقديم رؤى  
عصرية لهذا التراث الثقافى الذى لا يضرب معيبه (٣٧) يتواصل فيه الماضى مع الحاضر.  
لقد تحرك ألفريد فرج فى تلك الحكاية الشعبية ولم يستطع الفكاهة أو التهرب من دائرة ما  
طرحه المؤلف الشعبى المجهول عندما صاغ لياليه. ولم يقدر على الإفلات من تأثيرها  
الساحر عليه. إن مونودراما ببقى الكسلان هى اقتباس ألفريد فرج للمادة التراثية بشكل يقسم  
بالوعى والحرص، وهى عمل من بين أعمال ألفريد فرج أقرب للإعداد منها للتأليف، وهى  
لذلك أنقى مادة للتراث (ألف ليلة وليلة) فى أعماله كلها، التى تفيد من ذات البع. فأثبتت  
(الليالى). قدرة تراثنا على الحياة ألف عام أو تزيد، محافظة على كل إمكانات التأثير فى  
المتلقى، من بين قوالب فنية لم يكن يحلم بها السلف والأجداد. ك المسرح الشامل أو الدراما  
الفانتازية التى هى أقرب إلى الاستعراض، أو إلى ريتوار المسرح العرائسى أو البشرى.

(٣٧) صدرت مسرحية ببقى الكسلان  
باللغة البولندية فى مجلة (حوار - Di-  
alog) ترجمة همام عبد الفتاح، ١٩٨٠  
بمسرح أكاديمية المسرح بوارسو عام  
١٩٨١. ثم أخرجها لتتصاّر عبد الفتاح  
داخل مسرحه الذى أنشأه: المسرحية  
الشعبية، وهو مسرح عرائس/ يشرى،  
بأكاديمية الفنون بروما. وقد عرضت  
يقصر الفنون بحى أروسيولوف بمدينة  
وارسو وتقدم هذه المسرحية باعتبارها  
تدريباً مهماً للممثل بالمعهد العالى

## حلاق بغداد: بين الأصل (ألف ليلة وليلة) عند المؤلف الشعبي المجهول والرؤية الحديثة المعاصرة عند ألفريد فرج

كان الإبداع الدرامي في (حلاق بغداد) لألفريد فرج قائماً على أسس تقنية مسرحية ومدرات فنية متقدمة يساندها العمق، بدرجة أكبر من تناول ألفريد الفنى لمؤثرهما بيقى الكسلاّن. أفادت (حلاق بغداد) ولا ريب من (الليالى) وتناولها الكاتب تناولاً عسرياً ينظر إلى التراث بمنظور عسرى، فيعرض مشكلات العصر مع الاحتفاظ بما فيها من قيم الحضارة الإنسانية من سمات، فإذا للماضى سداً القوى الذى يطبق به الحاضر.

تتألف (حلاق بغداد) من حكايتين: حكاية يوسف وباسمينة وهى مستمدة من (ألف ليلة وليلة) فى قصة بعنوان مزين بغداد وما جرى له مع ابن التاجر (٣٨) من المحاسن والأهوال، وحكاية ليلة النساء من كتاب (المحاسن والأضداد) للجاحظ تحت عنوان محاسن مكر النساء، وقد استغل المؤلف هاتين الحكايتين استغلالاً ممتازاً، روى من خلائهما بعض آرائه وأفكاره عن الحرية والمارق الإنسانى والعجز البشرى فى تحقيق ما يصبو إليه الإنسان، لتفصّل حكايته المسرحية على مجرد الإمتاع، وهو الهدف الأصلى للأصل العربى (ألف ليلة وليلة)، فجعل الأولى يوسف وباسمينة انتصاراً للحب الصادق المخلص، حيث يرى فى (الليالى) هذا النوع من القصص تخر به، وجعل الثانية ليلة النساء انتصاراً للحق والعدل، لمخاطب بذلك الناس والعلل، وهى الإضافات التى أضفها المؤلف الحديث إلى جانب السبعة، مع الاحتفاظ بالروح الساحرية القصصة بطابعها الأسطورى التى تسرد جر الحكايتين كما صيغت فى (الليالى)، وعند الجاحظ فى (المحاسن والأضداد) :

(...) رغم التصرف الواسع الذى أبجته لنفسى فى إنشاء الحكايتين الجديتين فإننى أؤكد تأثرى النفسى والذهنى بالقصصون الأساطيريين، وما قد يجده القارئ من شبه فى الجو والمزاج بينهما، وبين مسرحيتى، إنما هو دينى لأدبنا القومى العريق - يؤكد ألفريد فرج - وما قد يجده من اختلاف إنما أعزوه لأسلوبى فى محاولة تطويع هذا التراث الأدبى العظيم لشكل المسرحية الحديث، وملامته لمزاجنا وأروح الفكاهة المصرية. ومهما كان الرأى فى أسلوبى لإعادة صياغة قصصين عظيمين صياغة حديثة فإننى أؤكد صدق محاولتى للاحتفاظ بما تميزت به ألف ليلة وليلة من مزاج خيالى حالم، ومن غنى وبذخ روحى. وللاحتفاظ بما تميز به الجاحظ من فطلة بلغة، وكذا خارق، وتركيب هندسى بديع، وروح فكاهة عالية (٣٩).

وعلى الرغم من أن الحكاية الأولى: يوسف وباسمينة هى مثلية لقصص متشابهة فى (ألف ليلة وليلة)، وهى تنكسر للحب فى النهاية وتبطل عليها تصديفاً قصص الحب مثل: حكاية على شار مع زمردة الجارية وحكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس (٤٠) الجليس (٤١) وغيرهما، فإننا نرى الأبطال يتصارعون من أجل نصرة جبههم الخالد ويقفون بالمعرباد ضد الظروف غير المواتية والمشاكل المحيطة بهم، صراعاً درامياً متأججاً. ويلعب أبو الفضول - المزين فى القصة الأصلية - دوراً أساسياً فى ربط أحداث المسرحيتين التى تدوران فى فلكه، وتتأزم العقدة، وتتفرج على يديه فى نهاية الأمر. يقول ألفريد فرج:

للغزى المسرحية بأكاديمية الفنون بمصر. وكانت جزءاً من العرض المسرحى صندوق الدنيا الذى ترجمته دورينا مغزى إلى التوليدية ومن إخراج هناء عبد الفتاح بمصر فينكيتيلى فى زكريانى ببولندا ، سبتمبر، ١٩٩٩ .

(٣٨) ألف ليلة وليلة، مزين بغداد، ص ١٨٧ ، الجزء الأول، مطبعة الهلال بالجمالة ٢ مصر، ١٩٠١ .

(٣٩) ألفريد فرج: مسرحية حلاق بغداد دراسة بقلمه، دار النهضة المصرية القاهرة، دون تاريخ، ص ١٦٩ .

(٤٠) ألف ليلة وليلة، حكاية على شار مع زمرد الجارية، الجزء الثالث، مطبعة الهلال بالجمالة بمصر، ١٩٠١ ، من ص ٦٠ .

(٤١) ألف ليلة وليلة، المصدر نفسه، الجزء الثانى، من ص ١٩٥ .

(٤٢) ألفريد فرج: حلاق بغداد، دار  
الدهشة العربية، دمن تاريخ، ص  
١٨٠.

«كما أتى أدين بأى غنى أو خصوصية فى شخصية (أبو الفضول) لمؤلف  
ألف ليلة وليلة العبقري المجهول. وإن كان فى رسمها من قوة فمرجعها  
أن صورتها فى ألف ليلة وليلة فرضت قوتها على» (٤٣).

### مسرح الشخصية

تمكن فرج بشكل موفق من الوصول إلى ما لم ينجح فيه حتى النهاية مؤلفون مسرحيون  
معاصرون مثله فى تحقيق مسرح يعتمد على بناء الشخصية؛ ويستند فى أطروحته على  
النضج الفنى القائم على بنية سيكولوجية متينة. ورغم محاولاته الدائبة بداية من (سقوط  
فرعون) فى اعتماده على التاريخ ومحاولة فهمه؛ إلا أنه فى (حلاق بغداد) يستطيع مؤلفنا  
المسرحى المبدع رسم الملامح الدرامية لشخصية (أبو الفضول) ويستقى مصادرها من  
الأصول التراثية ولكف شامخة القائمة كملع تأسيسى فى مسرحنا العربى المعاصر - أبو  
الفضول - فى ظنى - امتداد واع واستمرار فى متكامل الشخصية ببقى الكسلان بما يسهم فى  
تشييد الصرح القوي لمسرح الشخصية العربى المشيد على التراث الشعبى. صحيح أن المؤلف  
المعاصر استلهم شخصية أبو الفضول من (الليالى)، إلا أنه أعاد خلقها ووهبها فضيلة الفضول  
أى البحث عن المعرفة حتى الموت، وهو الطبع الذى لا يهدأ حتى يعرف، مهما كلفت المعرفة  
صاحبها من عناء وألحقت به من أذى وضرب، مما يكسب هذه الشخصية الخالية الكثير من  
الصفات والسمات الإنسانية. فأبو الفضول موجود فى مجتمعنا كما كان موجوداً فى المجتمع  
القديم - مجتمع (ألف ليلة وليلة) الشعبى، وسيظل باقياً فى مجتمعاتنا البشرية، لأن شخصيته  
وطبائعها بشرية، إنسانية، لا تنفك عند حدود الزمان والمكان، بل تتجاوزهما، وبذلك لا تغدو  
شخصية أبو الفضول شخصية إنسانية فحسب، بل واقعية عصرية كذلك. وفى حالة احتواء  
الشخصية هذه للمعطيات؛ يصبح فى الإمكان صياغتها صياغة درامية عصرية.

فالضحك من شخصية أبى الفضول الهزلية فى (حلاق بغداد) يصبح بلا جذرى،  
وضرباً من الهراء؛ إذا ما لم تكن الشخصية نموذجاً مدروساً لشخصية مثلية فى عصرنا.  
ولسرى فى تعلق الجمهور المتلقى بـ أبو الفضول وارتباطه به يكمن فى إيجابية الشخصية إزاء  
القضايا الاجتماعية ذات السمة الإنسانية التى لها ظل عصرى، وفى مدى استجاباتها  
للأطروحات العصرية وللقضايا الإنسانية العامة واليومية التى تجابه الجماهير وتعرض  
حياتها كل يوم.

### مسألة اللغة فى المسرحية

نلاحظ أن المؤلف المعاصر لم يستخدم اللغة الفصحى الكلاسيكية، كما أنه لم يستخدم  
كذلك اللهجة الدارجة المصرية، إنه حتى لم يزاوج بينهما. وإنما أثار أن يقف فى موضع ما  
من الأرض المشتركة تجمع بين الحالتين:

«...» وقد حافظت تماماً على صحة التراكيب العربية والقاموس الفصحى  
فيما عدا بضعة كلمات قليلة - يؤكد ألفريد فرج - ولكننى مع ذلك استخدمت  
ما عن لى من تجاوزات الفصحى الكثيرة، وبخاصة ما كان ينسجم منها، مع  
الأسلوب الذى تميل إليه الصياغة فى اللهجة العامية» (٤٤).



(٤٣) المصدر نفسه، ص ١٧٠.

ويذكر ألفريد فرج في ملاحظاته أسلوب الأداء الذى تخيره للممثل فى أثناء تأديته

دوره:

«...» اخترت هذا الأسلوب لحوار مسرحيتى بحيث أتيح للممثل أن يسكن أواخر الكلمات، فيخيل لنا أنه يتحدث بلغة العامة الطبيعية، أو أن يشكل أواخر الكلمات فيحتفظ بمقومات وجرس الفصحى ما يشاء. وقد قصدت بذلك إلى أن أدع للممثل حرية التعبير باللبرة الفصحى أو بالنبهة العامية حسبما تقتضيه المواقف المسرحية أو طبيعة شخصيته؛ مع توصيتى له أن يراعى الانسجام والنعومة فيما يراه من انتقالات بين هذا وذاك،<sup>(٤٤)</sup>.

(٤٤) المصدر نفسه، ص ١٧١.

ومع ذلك، فليس الأسلوب الذى اختاره ألفريد فرج لحوار المسرحية - كما يقول - هو الأسلوب الذى يراه أفضل للمسرح بوجه عام، وإنما هو الأسلوب الذى يراه أفضل لهذه المسرحية بالذات.

أما عن طبيعة البيئة وشكلها، تلك التى تدور فيها أحدث مسرحيته وتحيا فيها اللغة، فيقول المؤلف:

«...» إننى قد صورت بيئة عريية، وأعرف أن مصمم الديكور والملابس، كما أن المخرج والممثل، سيستخدمون الوحدات التشكيلية، والخاراف، والمؤثرات العربية المختلفة، إطاراً لهذا البيئة. فلا مفر لى من استخدام اللغة التى تتسجم مع كل هذه المؤثرات العربية وهى الفصحى،<sup>(٤٥)</sup>.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ١٧١.

ولأن طبيعة المسرحية تفسح مجالاً لكل هؤلاء الفنانين لتطويع مؤثراتهم العربية للأسلوب العصرى ولأسلوب الحداثيت الشعبية، فقد هيا فرج لهم الحوار الذى يسهل تطويره على هذا النوال:

«...» إن لغة المسرحية هى الفصحى وإن اقتبست اللهجة العامية ما لا يخرج عن تجاوزات الفصحى السمحة - بشكل عام. وهى اللغة التى أراها تستلهم وتتسجم مع أسلوب الملاحم والقصص الشعبية القديمة، وتوافق مزاج عصرنا هذا،<sup>(٤٦)</sup>.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ١٧١، ١٧٢.

#### فن الفانتازيا

يذكر ألفريد فرج فى إرشاداته المسرحية للحكاية الأولى (يوسف وياسمينه) أن زمن المسرحية هو القرن الخامس أو السادس الهجرى أو ما يشاء القارئ والمخرج من تصور وتحديد:

«...» فإن هذه المسرحية لا أصل لها فى التاريخ، ولا تلتزم بتحقيق التاريخ. وإنما هى تستلهم الجو التاريخى، كإطار لما يدور فيها من حوادث خيالية، ومواقف تجترئ على المعقول والمألوف، وتجرى على نسق ما تجرى عليه الحوادث الخيالية، بما فيها من أحلام وتهويم براقية، وحلاوة سرد،

وتجاوز للمعقول، وبساطة في البناء، تجدها في روح ألف ليلة وليلة، وفي فكاهات الجاحظ ونقداته و(كاريكاتيره) الشعبي، (٤٧) .

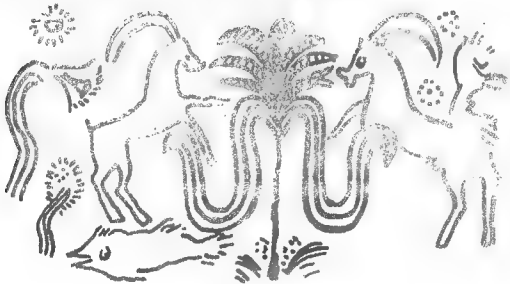
ومن بين هذه المقومات كلها يضرب ألفريد فرج مثلاً بما عمد إليه من تسمية الحلاق بصفته (أبو الفصول)، وتسمية زينة النساء وباسمية على المنوال نفسه، وتقديم الخليفة والوزير والقاضي بوظائفهم لا بأسمائهم، ذلك للإيحاء بأنهم جميعاً شخصيات خيالية فانتازية مما يصنعه الخيال الشعبي. وقد عمد ألفريد فرج فوق ذلك للحفاظ على الصورة الغالبة في الحكايات الشعبية، لما قدمت من شخصيات، كالخليفة العادل السمج ذي الروح الطروب، والوزير الصارم الذكي المستبد، والفوتوف الوصولي، والتاجر البخل، وعلاقة المشق المشفرة للأحلام والأحزان. وابن الشعب الحاذق طيب القلب.

ويؤكد ألفريد فرج أنه يحاول بهذه المسرحية أن يستلهم ويستجلب صور المسرح العربي القديمة والمتوارثة، التي لا تزال حياً بهذا، وتلعب دوراً في الفنون التمثيلية الشعبية:

(...) هذه صورة متواترة في صندوق الدنيا، وجمال الظل، والأراجوز، والحكايات كما في ألف ليلة وليلة، قوية بمرائيتها وبساطتها، وجمال الخيال فيها، تسجت على مثنائها حكاياتي (المسرحية)، واعتبرها بذلك أقرب لأسلوب الفانتازيا الشاعري الخيالي منها لأي شيء آخر (٤٨) .

لقد أفاد العرب والأوروبيون على السواء من (ألف ليلة وليلة) بأعبارها نبعاً ومصدراً للإلهام، فهي وسبط من الوسائط الدراسية الهائلة التي يملكونها أن تسهم بشكل فعال في استرجاع المنهج / المثالي لمسرحه، وذلك بالإفادة من قيماتها وأفكارها ومنح ما فيها من موضوعات شعبية سمة المعاصرة ونية الفواصل، ولعل في الأعمال المسرحية المعاصرة بداية بأبي خليل القبالي ومارون النقاش، مروراً بتوفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة، وصولاً لـ ألفريد فرج وغيرهم من الكتاب المسرحيين العرب قدامى ومعاصرين.. أولئك الذين أفادوا من (الليالي)، ما يدل على أثر هذه العمل الأدبي الشعبي في تشكيل بدايات أعمالهم الدرامية.

من هنا نتف (ألف ليلة وليلة) بجوار السير والملاحم الشعبية رافداً تأسيساً فنياً مهماً، يسهم في إيجاد حلول فنية تخلصنا من حالة الركود التي أصابت مسرحنا العربي المعاصر.



# عين الخش

د. شوقي عبدالقوى عثمان حبيب

تمثل عيون الماء دأى الاستقرار الرئيسى فى الصحراء وبالتالى نشأة الحياة وما يتبعها من اكتساب قيم وثقافة وحياة توجدتها تلك المياه، وعين الماء فى الصحراء هى نول تلك اليبداء الفاحشة، ولولا تلك العيون لاستمرت الصحراء مجهولة المعالم لفترة طويلة. وقد كان لتلك العيون أثر حاسم فى نشأة الحياة فى الصحراء القريبة.

وللتمتع حيناً تدفقت فجأة، فانتقلت إليها مبانى قرية باريس وأحاطت بها إحاطة الأم بوليدها، والسوار بالمعصم، ثم جفت فهجرها الناس وأصبحت ذكرى فى وجدانهم وأبتعدت عنها الساكن تاركة العين تمكى ذكرياتها منشوقة إلى عز تليد ضاع، منشوقة إلى جموع العرسان يستحمرون بها قبل ولوجهم إلى ليلة العمر. أين تلك الزغاريد التى كانت تطلق حول العين؟ أين مواكب اللقناذيل المحيط بالعرس؟

أين ملاعب الأطفال؟ أين سهر الليالى فى رمضان، كل هذا وغيره كثير، ذهب وتعلو إلى أسطر أحكيها الآن، فهل هناك قارئ يقرأ. كيف كنت ملء السمع والبصر، وكيف أصبحت مجرد حكاية تمكى، سيذورها الزمان، وتطولها يد السيان؟

فإليكم حكايتي: أنا عين الخش أكبر عيون باريس، تلك الراحة التى تقع فى جنوب الصحراء الغربية محاذية لإدفو على شاطئ النيل، ويقع بالقرب منها أكبر المعابد الرومانية بالصحراء محدد مدينة دوش، مما يدل على عظم الحياة التى كانت تروج بها المنطقة فى عصور خلت.

استدعى انتباهي فى أحد أيام رمضان عام ١٩٩٢ وكنت أجلس أمام منزل الأستاذ عباس وهبه هديل، الذى يقع على طريق درب الأربعين بباريس ومعى بعض الرواة نتجاذب أطراف الحديث، وجاء به عرضاً أنهم كانوا يفرزون ببطولة السباحة التى كانت تقام بين المحافظات أو بين مراكز الشباب.



من هذا الكلام مرور الكرام على مسامعي فلم يسترع انتباهي، حتى عدت إلى القاهرة. قفز الحديث مرة أخرى إلى عقلي، فتساءلت كيف يفوزون بالسباحة وهم أبناء الصحراء، وأين تعلموا العوم؟ وأصبح هذا خاطراً ملحاً على، فعدت مرة أخرى إلى باريس، وعرفت أين تعلموا العوم.

أحكى الحكاية التي سمعتها من أجدادنا ومن أبوي وجدتي كان عمرها يزيد عن ١٣٠ سنة وكان ساكن البلد دي ناس اسمهم الحمصينة إلى هماً جم بعد الرومان والعين دي كانت عبارة عن شونة بيجبوسوا فيها البهايم، وصبحوا الصبح كان عندهم ديك فروج وقعد الديك يريش (يبنش) في الأرض برجله، لقي طين وفي الصبح راحوا يشيلوا الطين عشان ما يهدش الحيطان، وفي الليل طلعت العين وضربت في حوائط البيوت وطلعت ميه كثير، ومقدرتش الناس تحوش الميه ففرقت البيوت القليلة التي حواليتها، وتجمعت الناس وعملت تحويطة عشان يحوشوا الميه وعملوا جسور واستمر العمل ثلاثة أشهر وبعد عمل الجسور ومحاصرة العين استقر الرأي على تقسيم العين على عائلات القرية فعمل لها ستة مقام<sup>(١)</sup> على عدد عائلات البلد، ومقسم سابع خاص بالبلد كلها لكي يروى النخيل الخاص بالبلد، وتم عمل فرق (قناة) نخل مستقل لكي يروى لأن أرض المعاصيل بعيدة عن أرض النخيل.

(١) المقسم : مخرج المياه من العوض.

أما عن كيفية تقسيم الماء، فقد قام نجار القرية بعمل المقسم وهو عبارة عن قطعة خشبية مستطيلة بها سبع فتحات متساوية وتوضع تلك الخشبية على خط أفقي واحد ومستو حتى لا تكون هناك فتحة منخفضة عن الأخرى فتسحب مياهاً أقل، وكان يزرع على العين الذرة والقمح والشعير. لم تكن المياه تقسم عند خروجها من العين مباشرة، بل كانت تترك لتندفع مسافة ثم تقسم، وذلك لاستحالة تقسيمها عند خروجها من العين لقوة اندفاعها وقد أبى ذلك إلى نشأة مكان متنوع تبلغ مساحته حوالي نصف فدان (٢٠٠٠ متر) امتلأ بالماء وأصبح كالبحيرة.

وكانت عين الخش من عيون عدة تنتشر في مساحة صغيرة، ولكن كانت هناك عين أكبر حجماً تندفع منها مياه غزيرة فأطلق عليها الباريسيين الفتحة المجنونة<sup>(٢)</sup>.

ويتم توزيع دورة الري على أساس القرابة، إذ تروى كل جماعة قرابية معاً فمثلاً أولاد منصور معاً، وأولاد عيسى معاً والخطابية وهكذا... ويقوم بتوزيع دورة الري كبير القرية ويعتمد على القرعة لتحديد دور كل جماعة في دورة الري، وتحديد الجماعة التي سوف تبدأ وترتيب كل جماعة في دورة الري.

ولكل جماعة من الجماعات كبير (حبيب العين)<sup>(٣)</sup> يقوم بتنظيم مواعيد الوجبات (الري) لدخل جماعته فيوزع مقدار الوجبات كل حسب ملكيته من المياه وتحديد من الذي يبدأ ومن الذي يليه كما يقوم بتنظيم التناوب بينهم في وجبات الليل ووجبات النهار حتى تتاح لكل واحد فرصة العمل في أراضي الأخرى المتفرقة بين الآبار<sup>(٤)</sup>. قسمت المياه على ٤٥ وجبة كل وجبة ١٢ ساعة والساعة ١٢ قيراط و التي يأخذ من الميه لايد وأن يكون من أهل البلد لكن لو واحد بره البلد مخصصه من الوجبة دي حاجة، ويتقال «اللي مالوش في الخش يبقى مش من البلد اللى محضرش الخش يبقى مش من أسياد البلد»<sup>(٥)</sup>.

(٢) عبد الملم عبدالرحمن، باريس، ش ٢، ١، باريس، ١٩٩٥.

(٣) حسيب العين: هو الذي يقوم بحساب دورة الري وتحديد مواعيد بدء وإنهاء دور كل جماعة في الري ويخصص له مقدار من المياه نظير قيامه بهذا العمل. عليّة حسيب «دكتور»، الواحات الخارجية دراسة في التنمية والتغير الاجتماعي في المجتمعات المستحدثة، مصر، ١٩٧٥، ص ٢١٣.

(٤) المرجع السابق، ص ٢١١ - ٢١٣.

(٥) عبد الملم أحمد عبدالرحمن، ٦٣ سنة، باريس، تسجيلات ١٩٩٥، الجماع: شرقى عبدالقوى عثمان حبيب.



كما سبق القول كانت مياه العين غزيرة مما أدى إلى ترك مكان فصبح قبل أن تصل إلى المقاسم لأنه كان من الاستحالة تقسيم المياه مباشرة . وعملت جسور حول هذا المكان حتى لا تسبح الماء وأصبح المكان أشبه بحمام السباحة وكان عمق الماء يصل في بعض المناطق إلى مسافة حوالي عشر قمامات (١٧,٥ متر) ، وكان هذا المكان أو هذه البحيرة هي الإجابة الأولى على تساؤلي، وكان طبيعي أن يتفرع عن هذه الإجابة تساؤلات أخرى كثيرة . حيث أصبحت أكثر شغفاً بمعرفة شكل الحياة حول العين ودور هذه العين في حياة باريس والمأثور للدارك حولها، فهي القلب وماؤها الدم، هي الحياة .

يتفجر العين، بدأ الباريسيون في بناء مساكنهم حولها، تاركين مساكنهم الأولى تدريجياً عند عين الدار حيث ابتدأ مأوها في الجفاف وكانت المنطقة مكاناً مثاليًا للبناء فالعين تفجرت في منخفض وحولها من الشمال مكان مرتفع يصلح للسكنى، حتى يسمح بالدفاع وتحصين القرية ضد غارات المعتدين من الجلاية والندراوش .

ولكن كما ذاقنا عين الدار الهجران شربت عين الخش من الكأس نفسه، فعندما بدأت مياه عين الخش تقل في سبعينيات القرن العشرين، ابتدأ الأهالي في ترك مساكنهم وبناء مساكن جديدة بعيدة إلى حد ما عن العين، وعندما جفت تماماً كان أهل باريس قد تركوها إلى أماكلهم الحالية .

وتصبح مباني باريس القديمة حول عين الخش باقية أو أربيلة إلى السقوط نتيجة لاتخاذها مكاناً لتربية الماعز والطيور، حيث يذهب النساء لمرعاة تلك الطيور والغنم دون صيانة لذلك المبانى، التي بقيت شاهدة على عصر جميل عاشته القرية وناسها الذين سيكون عليهم الجافة متحسرين على أيام جميلة عاشوها على ضفاف عين الخش قلاى تلك الأيام . كائى مكان في مصر أينما توجد المياه يوجد من يلعب فيها ومن يعلم العوم؛ منهم الصغار ومنهم الكبار فإذا وجد هذا الماء في الصحراء فلا بد وأن تكون معاشته أكثر، والالتصاق به أكبر وهذا هو الحادث في عين الخش .

فكنا ونحن صغيرين نلثم مع بعض برصه جمب العين كان فيها بلح وميه حاره وكنا نطلع فوق الدخلة ونلثم في المياه اللي بيعوم كويس يطب في المياه برأسه واللى مش قوى يطب برجله، الأولى كان يتشقلب وهو بينط وكان هناك ذكر نخل اسمه ذكر عيسى وكان أحسن نخله تنط من عليها لأنه كان متنى ومريح فى اللط<sup>(٦)</sup> ولزاللت هذه الدخلة موجودة إلى الآن .

كانت أجمل أيام الاستحمام هي أيام رمضان خاصة عندما يأتى في الصيف حيث كان أهل باريس يمشون في الماء لغترات طويلة حتى يتغلبون على حر الصحراء وعطش الصيام وتلاقى البلد كلها مكرعة حوالين العين في الظل، فبين الظل وبين الماء كنا نقضى أيام رمضان .

وفي العيدين، كان الجميع من الذكور يذهبون للسباحة في منتصف فجر يوم العيد ثم يذهبون إلى الجامع لصلاة العيد .

ونتيجة لذلك كان البنات والنساء يذهبن لماء جرارهن طوال يوم الوقفة وذلك قبل ذهاب الرجال والأطفال للسباحة لأن مياه العين ستعكر ويصبح بها كثير من الطين<sup>(٧)</sup> .



(٦) مابرسطية الله ، باريس، مدرس لغة إنجليزية، ٣٢ سنة، ٢٠٢٢، ١٩٩٥، الجامع: شوقي عبدالقري عثمان حبيب.

(٧) عبد النعم عبد الرحمن، باريس، ١٩٩٥.

وفي يوم الجلسة (ليلة الحنة) قبل الدخلة كان أصحاب العريس يصحبونه إلى عين الخش لكي يستحموا بها ومعهم العريس حيث يترصونه في ركبته وكوعه وهم في الماء أملاً في اللحاق به. وتوجد أمثلة تدلل على المفهوم الكامن وراء هذا القرص مثل «قرصة في كوعه تحصله في سبوعه، أقرصه في ركبته تحصله في جمعته، ويعودون بعد الاستحمام إلى منزل العريس»<sup>(٨)</sup>.

(٨) أم يوسف إبراهيم عبدالله، باريس، ش ١، ٩ سنة ١٩٩٢.

(٩) الطلون: مفردهما طن، تشبه القفة وتصنع من صف الدوم ويوضع بها البلح (المجوة).  
(١٠) عبدالمعزم عبد الرحمن.

وتتصح فرحة الناس بتلك البحيرة الصغيرة من أنهم حتى في أيام الشتاء كانوا يعمون في مياهها وللتغلب على البرد الذي يشعرون به يحضرون جريد الدخيل ويشعلون به النار ويأتون بطلون البلح<sup>(٩)</sup> ويقفون أمام النار آكلين من البلح. ومن فرحة العوم كان يبجي معبداً الأكل لروح ناكل<sup>(١٠)</sup>.

ولم أكن عيناً هاندة دوماً فكثيراً ما كانت جسوري تنقطع نتيجة اندفاع المياه وتزايدها أو نتيجة شرب أذرع الغتية القوية في المياه - انقطاع المياه هذا أحياناً ما يكن جارقاً وأحياناً هادئاً، لذلك غالباً ما كان يأتي صاحب نوية الرى أو الوجبة ويلب ملابس الأطفال ويلقيها في مياهي أما الصبية فكانوا يلجأون إلى تخفية ملابسهم في الدخيل تحت الفسائل الصغيرة، حيث «يدرسونها فلا يعرف حتى المفريت مكانها»؛ ولكن ماذا يحدث عندما تنقطع الجسور؟ يحدث ما كان يحدث في جميع أنحاء مصر عندما يفيض النيل وتنقطع جسوره، فيلف مناد في القرية منادياً على أهلها لكي يتعارفوا في منع خطر المياه وسد الجسور؛ لأنه من المعروف أن المياه إذا اندفعت خارج الجسور، أثقلت الزراعات التي تطولها. لذلك يتسابق أهل القرية لإقامة الجسور وسد ما تنقطع منها درماً لخطر المياه ودفاعاً عن سبل حياتهم.

وكان المنادى ينادي قائلاً "يا أولاد للحلال عين الخش انقلعت كل واحد يأخذ طريقه وقفته وينزل على عين الخش عشان نسدها والماضر يعلم الغائب، وكانت أجرة المنادى عبارة عن ما يسلية الأهالي من القمح سنوياً حيث كان الأهالي يعطونه ميشة أو أكثر حسب المقدرة. ولم يكن المنادى ينادي على انقطاع الجسور فقط ولكن كان يبلغ عن كل ما يخص القرية إذا فقد شيء أو أريد إبلاغ القرية بأمر ما..... إلخ.

ولخطورة انقطاع الجسور وما تسببه كان الخفر يقفون على مخارج البلد ليمنعوا أي فرد من الذهاب إلى الحقن فلا بد من مشاركته في سد الجسور، كذلك كانت النساء تشارك في سد الجسور، حيث كانوا يأخذون القفف ويمتلئونها بالأتربة ويناولونها للرجال<sup>(١١)</sup>.

وفي مياه العين العتية كان الأطفال والصبية والكبار يلعبون ألعاباً كبيرة ويسلون بها أنفسهم كما أنها كانت تخلق تنافساً يؤدي إلى تنمية مهارة السباحة، وإن كان هذا ليس في أذهانهم. فمثلاً هناك لعبة «راحت»، وهي تلعب بأن أحد أفراد المجموعة يقول راحت ويفضل وتحاول المجموعة البحث عنه وإذا عثر عليه واحد منهم خلال فترة زمنية محددة يضع يده على رأسه فيحلبها الجماعة أي يحل محل اللاعب ويبدأ الغطس، وكان هناك أيضاً مسابقات الغطس حيث كانوا يقفون من فوق الدخيل في المياه والماهر هو الذي يخرج من المياه ويمسك بيد الآخر (الرملة الخشنة) أتى بها من جوار الفتحة المجنونة حيث إنه كان أعرق مكان والماهر من يغطس ويلف جسمه أثناء الغطس ضارباً برجله من يقف بجواره.

(١١) عمر عطية الله، مزمار، ٥٠ سنة، باريس، ش ٢، ٤، ١٩٩٥، للجمامع؛ شوقي عبدالقوي عشان حبيب.



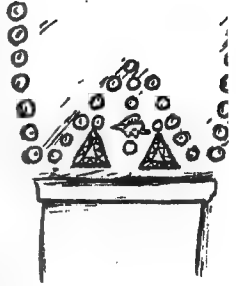
عين الخش عام ١٩٩٥ بعد أن جفت



فتاتان تملآن الجرار

وأيضاً ونحن أطفال «كنا نلعب لعبة (برش دقيق) وكنا نلعبها في السماء حيث يسك كل طفل يد الآخر مكونين دائرة. وتبدأ في اللف ونحن نغني برش دقيق طرحتي يوم العيد روحى ، ويستمررون في اللف ويقع الأطفال لشعورهم بالدوخان ومن يقع يخرج ومن يبقى إلى آخر اللعبة يكون هو الفائز.

أما في النهار فكانا نلعب للعبة نفسها ولكن بتسمية أخرى وهى «يا أبو خبيب أرقص أرقص» أبو خبيب نوع من الصقور ومعروف أن الصقر في مكانه ثابتاً في الهواء وهو يهز أجنحته لم الأغنية فتقول «يا أبو خبيب أرقص أرقص يوم العيد أعمالك قرص ولحظ لك فوقه خص والخص عاوز خشبه والخشبه عند النجار والنجار عايز مسمار والمسمار عند الحداد.. والحداد عايز بيضة... والبيضة عند الفرخة... والفرخة عايزة قمحة... والقمحة عند التاجر.. والتاجر عايز فليس... والفليس عند الصايغ.. والصايغ اسمه بطرس.



ومن الألعاب التي كانت تلعب أيضاً لعبة «باله نكالب» وهى تلعب بكعوب البوص، فمن المعروف أن البوص (الغاب) له رأس وهى جذره فكان يعمل حز بعد الرأس ويأتى طفلان كل طفل ممسك ببوصته ويشبك رأسها في رأس غابة زميله ويتجاذب كل طفل بوصة الآخر ومن يكسر بوصة الآخر يكون هو الفائز ويستمر اللعب بين الأطفال حتى يبقى الفائز الكبير. وقبل بدء اللعب لكن الأطفال يلغون حول اللاعبين ويقولون «كل دشيشة - كل حميمية - كل دشيشة - كل حميمية» وكعب البوص الذى هو الجذر كانوا يسمونه كلب.

وغير هذا كثير من الألعاب التي كانت تلعب في مياهي، أنا عين الخش أو على شطائى حيث كان جل وقت أهل قريتي بباريس يقضون وقت فراغهم عددى، هرباً من حر قناط ولتسماً للسهة رقيقة وظلالاً ورافة حيث يدامون أيضاً.

لم أكن فقط ملعباً لصغارهم وكبارهم بل كنت أيضاً وراء أغلب زيجات القرية فقد كنت السبب الرئيسي في تلك الزيجات وربما تساملون - كيف!!!

كانت العين هى مصدر المياه الوحيد والقريب للقرية وكان لابد من أخذ مياهها إلى المنازل فكانت النساء والبنت الصغار يذهبن لملء الجرار بالماء للاستعمال في البيوت واضعات على اكتافهن شيلان من الحرير الأحمر. قاطعات مسافات أطول داخل حقول الخيل للوصول إلى مياه العين فهن يعرفن أن هناك أعين تترقبهن ويوجد في الطريق منفات عند الجامع وعند العروة القبلية حيث تختفى عن النظر للحظات، فكان الأولاد ينتظرون في تلك المنطفات ويتجاذبن أطراف الحديث الذى لا يستغرق سوى لحظات كل يعرف من فتاته من هو أبوها ويتفق معها على الزواج، ولا يحدث ذلك في النو واللحظة - ولا بد أن أؤكد على أن كل هذه المغاللات كانت تتم في حדר الأدب حيث لا تعدى حدود الكلام - ولكن من الطبيعى أن هناك قبل ذلك مغاللات ومحاورات، وجدير بالذكر أنه إذا مر أحد الرجال وشاهد ذلك فكان يبادر بطرد الولد الذى لا يتعدى عمره خمسة عشر عاماً على الأكثر طالباً منه الابتعاد ويمثل الصبى للأمر مرجلاً الأمر إلى غد أو عند مرواحها حيث يكون الكبير قد أبعد.

ويشاه حطى - أنا عين الخشن - أن يسكن كثير من العرمان بجوارى فما أنا قد شاهدت أولى خطوات الحب عندما يحضر العريس ليقيم في غرفة في بيت حماء لمدة عام قبل أن



وكما كان لما عین الخش ألعابه التي يستمتع بها الكبار والصغار كان لشواطئ العين نصيب كبير من تلك الألعاب، وأيضاً من جلسات السمار الذين كانوا يجلسون في الليالي خاصة القمرية يتسامرون بالأخبار والحواديت.

ولعبة الحبيركا (هدف الملوك) كانت تلعب بفردين فكانت تجهز قطعة من الطين حوالى ٢ ك من الطين الزيد المستخرج من العين ويلطط مائل رغيف العيش ولا بد أن يكون عدد الثقوب أربعة ومن يبدأ اللعب يرفع الطينة إلى أعلى ثم يقذف بها على الأرض على جانبها الآخر، فإذا خرجت فقايع من جميع الثقوب يلعب مرة أخرى وتزيد الثقوب إلى خمسة ثم إلى ستة وذلك حتى يصل اللاعب إلى عشرة ثقوب فيفوز اللاعب بهدف الملوك وهو فوز معنوي ويبدأ اللعب مرة أخرى، وربما مع زميل آخر أما إذا لم تخرج فقايع في مرة من المرات يبدأ الزميل الآخر في اللعب وهكذا. وعندما يبدأ اللاعب الأول مرة أخرى يبدأ من جديد بأربعة ثقوب.

وأيضاً لعبة طاب السيجة وترسم السيجة على الأرض وهي عبارة عن مربع به في النصف الواحد سبع عيون أو تسع أو إحدى عشر عيلاً لا بد أن يكون العدد فردياً، وطريقة تكوين الفريقين هي الاختيار حيث يختار لكل فريق قائد، ويسمى الروس ويختار القائد اسم شيء له وليكن السيف، ويختار قائد الفريق الآخر اسماً آخر وليكن البرتقال ويأتى الأطفال ويقولون لمن سيخضمون للبرتقال أم للسيف دون أن يعرفوا من هو السيف ومن هو البرتقال وكل من يختار اسماً يقف في ناحية ثم يحضر قائد كل فريق ويقف مع مجموعته.

يجلس الأطفال أمام السيجة كل فريق في جانب ويحضرين أربع قطع من الجريد طول القطعة الواحدة حوالى شبر أو أطول قليلاً شقت من إحدى جوانبها بسكين لكي يكون لها جانب أبيض اللون هو عبارة عن اللحاء الداخلي للجريدة والجانب الآخر أخضر ويمسك أحد أفراد الفريق بالجريد ويقذفه إلى أعلى فإذا نزلت ثلاث جريدات على الوجه الأخضر وواحدة بيضاء يبقى طاب وهنا يقول الأطفال (عوص) وينقل كلب السيجة (عبارة عن قطعة من الشقف أو الحجر) في عين ويلعب فرد آخر من الفريق يخطئون فيقولون (ماصرمش) ويبدأ الفريق الثانى اللعب حتى يستولى فريق على السيجة فيقوم المتفجعون بعمل كرم كبير من الرمل والطوب ويرشقون فيه أفرع الليمون وجريد النخيل وينفون:

الهرمة الزرقاء .... خمسة أبطال

اللى يوزلها ..... تيجى قنطار

وهم ينفون بالكف ويضعون الفريق الفائز (١٢).

ومن الألعاب التي كانت تلعب على شواطئ الخش لعبة (حريز) وكانت تلعب بأن يرسم مربع على الأرض به عيون، ويمكن أن تشارك الأمهات في هذه اللعبة أو يلعبها الأطفال بمفردهم، حيث يغمى أحد الأطفال وتبدأ إحدى السيدات أو الأطفال في الغناء: حادرجى بادرجى طلعت الجبل انادى وأقول يا أولادى وأولاده في الطاقة والخرس أبو علاقة (يلبس في الأذن) والكابة دى وتقرص الطفل ويفتح الطفل عينه وتسماله في أى عين قرصتك.

ينتقل إلى مسكنه المستقل وذلك لكي تحدث الألفة بينه وبين أهل زوجته وأيضاً لتكون الزوجة في رعاية أهلها في مستهل حياتها.

إن من أجمل الأشياء هي مشاهدة غرفة العريس وهي تجهز وتزين حوائطها بالشفاعات ويقوم العريس بهذه العملية بيده، فيحضر المفرة الحمراء من الجبل ويذيقها في وعاء وكذلك جبر أبيض ويذيقه أيضاً مع وضع الملح عليه ، ويرسم الشفاعات على الحوائط بقطعة قماش قديمة بدلاً من الفرشاة التي لم تكن قد عرفت بعد. الشفعة عبارة عن أربع أو خمس نقط وفوقهم نقط أقل منهم بواحدة وفوقهم أقل بواحدة إلى أن تصل إلى نقطة واحدة وهذه تكون على شكل مثلث ويعمل بالمفرة الحمراء وواحدة بالجبر والألوان المتاحة أمامه ويرسم أيضاً سقف نخيل رجله وقمحه وغير ذلك مما يستطيع رسمه هو وزملاؤه الذين يساعدونه حتى تصبح الغرفة كأنها متحف فنان.

ولم أكن مكاناً للاستحمام واللعب أو لتوثيق عرى المحبة، بل أيضاً كانت كثير من النساء والفتيان يجلسن بين النخيل، لكي يصنعن من سعفه وسعف الدوم كثيراً من المنتجات مثل الجراوى ومفردها جروه وهي عبارة عن قفة صغيرة من الخوص ولها غطاء يخطب بحبال من الليف وتصنعها النساء باستخدام خمس خوصات تجدهن أو سبع خوصات وتسمى خمساوية أو سبعاوية أو تسع خوصات وتسمى تسعاوية وتستخدم الجروة في حفظ العيش والكمك حيث تعلق في سقف الغرفة، وأيضاً تستخدم في عمليات المقايضة بأى سلعة أخرى.

كما يصنع بالطريقة السابقة نفسها وإن كان مختلفاً عنها في الشكل من السعف نفسه البرش الذي يوضع تحت الفرشال حين نخل الدقيق لكي ينزل فيه، كما يصنع أيضاً كما سبق البرشة التي تجلس عليها العروس ليلة زفافها وبرشة العروس ليس لها حوائط كبيرة الدقيق.

كذلك تصنع العلاجة من المواد نفسها وتشبه القفة الصغيرة وتستخدم لحمل أى شيء كالقمح والعيش. كما يصنعون الشمسية وهي تشبه القبة لكي تغطي الرأس من وهج الشمس.

أما جريد النخيل، فكان يستعمل في عمل السراير التي تستخدم للحماية من لدغ العقرب كما يستعمل في صناعة الأقفاص التي تستخدم في حمل البطح واستخدام الجريد أيضاً في إحاطة الأرضي بعمل أسوار (زرائب) لحمايتها من الهواء وبالإضافة إلى ذلك استخدم في تسقيف المنازل مع فلول النخيل التي استخدمت في صناعة أبواب المنازل.

وكانت الجبال تعمل من ليف النخيل وتستخدم في ربط الماشية وعمل شباك لنقل المحاصيل وتسمى الشبكة «شف» وتعمل الزناويل (عذيبط) من الليف وذلك لنقل السماد البلدى للمزارع.

وعندما يبدأ البطح المزروع حولي والمرورى بمائى فى الصبح يند تجار وادى النيل لكي يأخذوا محصول البطح، ولنلاحظوا معنى كلمة الأخذ هنا أنها تعنى أنهم كانوا يشترون المحصول بأبخس الأثمان) ويبيعون ما معهم من بضائع تشتمل على عدن وقول وترمس وحلويات وسكر جلابى (سكر أقماح درجة ثانية) ويخوت عبارة عن قطعة بسكويت ملفوفة





بورقة وعليها أرقام أربون، وصيدية كبيرة عليها هدايا مرقمة بالأرقام التي بداخل البخوت ويأخذ الشخص الهدية التي عليها الرقم المطابق في البخت الذي اشتراه .

وكانت عملية البيع تتم بالكاري، والكاري عبارة عن أربع بلحات وبلغت بعشرون كاره أى بلحة وكل بخت حسب حجمه وقيمه إذا كان كبيراً زاد عن عدد الكارات .

وكان للترمس بيعاً والتكيل عبارة عن كوب شاي صغير يسمونه كوب ياسين (كناية عن شركة ياسين التي تصنعه) وبمن الكوب ٢٥ كاره . أما الفول فيتم بيعه بالرتل ورتل الفول مقابل أربعة أرطال بلح مسعودى وهو أغفر أنواع البلح وهذا هو نفس سعر العنس .

أما الفمالى، فكان يباع بالقطعة وأغلبه جلابيب جاهزة للرجال والجلابية مقابل مائة رطل من البلح وكذلك ملابس النساء، ولتحديد كمية البلح حسب اللوحة، وكان البيع يتم أحياناً بالتقد، وإن كان هذا نادر الحدوث .

وكان بعض التجار يحضرون أنواعاً من الأقمشة للنساء، ومراكيب وحلى ويبادلون النساء بما لديهم من مرجان وكارم وكهرمان ويأخذون أيضاً المصنوعات الشخصية كالعلاجى والجروء والشنط (صناديق خوص) كثير من هذه المبادلات كانت تتم على شاطئ، فقد كان مركز التجار الرئيسى حيث تذهب النساء إلى بورتهن لتحصرن ما لديهن واللألى يرغبن فى بيعه وكثيراً ما كان التجار يرمون على البهت لشراء ما يريدون لكى لا يراهم أحد لأنهم يطمنون أنهم يشترون بأبسط الأثمان وبدون مناقشة .

وأما كانت مياهى أنا عين الحلق مصدر للخير والرفاهية التي عاشها الباريسيون فقد وافر لى لغوسهم بعضى المعتقدات التي تلبس لفع مائى ويركبتها فى حالات كثيرة منها :

(هذه قطع صرار الطفل، كان يرميه أهل الطفل فى مياهى لكى يشب الطفل لطيف الحركة مثل مياهى التي كانت تندفع بسرعة وأيضاً كى يتشابه رزقه مع مياهى فعيامى وفيرة وهي مصدر للخير) ، وكانت الأم تستحم هى ووليدها بمياهى لجلب الصحة والعافية لها ولوليدها .

(وإذا أرادت الأم أن تحافظ على ثبن الرضيع وتكثر منه فكان عليها أن تلقى بجزء من لبنها فى مياهى لمدة ثلاثة أيام حتى يجرى اللبن فى ثديها كجريان المياه فى العين (١٣) وكان الكبار يقولون إن مياه العين زى الصنعة البلىدى ترمى على الجسم) .

ومن الطبيعى وأنا مله السمع والبصر أنا الزاد أنا الماد والمعد، أنا ماتقى الأحبة وملعب الصبا فلذلك لا بد وأن تطولنى معتقدات ومرويات الناس ولا تنتشر هذه المعتقدات أسباب منها غرق البعض فى مياهى، وخوف بعض الأهالى على أطفالهم من العوم فى مياهى، فانعكاس ضوء القمر على النخيل يخلق خيالات وغير ذلك من تهيؤات ولكن دعونى أقرأ عليكم بعض المعتقدات الدائرة حولى .

كان يقال إنه لا يفرق إلا البنات أما الصبية فلا تفرق، منها حيث شاع بأنه يوجد فى العين جذية إذا غرق ولد تنقذه أما إذا غرقت بنت فتأخذها وأغلب البنات اللاتى غرقن فى العين كانوا يملأن من العين، وأحياناً يكون الرعاء قتيلاً فيأخذ البنت إلى الماء أثناء محاولتها رفعه، وإذا لم يوجد أحد بجوارها، فلا تتمكن صويحباتها إذا كان معها أحد من إناقذاها (١٤)

(١٣) علبة حسين، مرجع سابق، ص ٦٠ .

(١٤) عبدالمعزم عبدالرحمن، ص ١٣، ٢٠، ١٩٩٥ .

ولكن الصبية عادة ما يذهبون للسباحة ويكون عددهم كثير فإذا غرق أحدهم فيمكن الآخرين من إنقاذه .

وبذلك شاعت فكرة أن العين بها جنبة تأخذ كل صبية هوت، كما شاعت مقولة عن وجود عفاريت في مياهي، وقد حيكت عن هذا كثير من القصص .

وفي يوم من الأيام ، غرقت واحدة اسمها غزالة وعلى حسب الاعتقاد الشائع بأن من يذهب قريباً من المكان الذي غرقت فيه ، غزالة، سيطلع عفريتها له، وتصادف أن كان هناك رجل اسمه «حماد» قلبه مثل الحديد لا يخاف ويحيى في مصر، قال أنا أروح هناك فيه إيه يعني أنا لأخاف لقالوا «له طب غدا المسما ده دقه في الحيط عشان تلبث انك رحى وده كان بالليل فراح وكان القمر مشارب لوره على (رَب) (١٥) فطبل له أنه فمائل كبير مفرد فابتدا يخاف وابتدا يحس أنه ماشى على لحم ولكنه استمر حتى ثبت أنه غير خائف ودق المسما فنفقه في جنبابه وفي الحيط وعندما كر راجعاً طبعاً كان هناك من يشد الجلباب وهو المسما المدقوق في الجلباب والحائط، فصرخ من الخوف فجريت الناس تجاهه وأخذ بعضهم الفرائيس فوجدوا أن اللحم الذي شعر بأنه يمشى عليه طين وكل ما حدث عبارة عن تخيلات» (١٦).

(١٦) عبدالمعظم عبدالرحمن، ص ٣، ٧.

وحكاية أخرى سمعتها من «محمد على الطحان» رجل اسمه «محمد عبد الله» كان يروى حقه بالليل وعندما سمع صوت سيارة قادمة والأرض غير مستوية، فنادى على السائق بيبه ولكن لم يستمع إليه وظلت السيارة تسير في مرتفعات ومنخفضات ولما وصلت إليه أضاءت السيارة مصابيحها وكانت قوية لدرجة أنه رأى مناطق في حقه لم ترو، فقال للسائق «ياخي حفرز في الطين، ولكنها استمرت في السير ولم تفترز فتأكد أنه عفريت فقال «الله أكبر» فدخلت السيارة في شجرة سقطت وطلعت نار قوية أضاءت لمسافات بعيدة» (١٧).

(١٧) عبدالمعظم عبدالرحمن، نفسه.

ويروى «ثابت زايد» أنه أراد الذهاب لحقله ذات مرة في المساء، لأخذ الركوبة (الجمار) فلم يجده في مربطه، فقلت لنفسى أنه لابد وأن يكون قد ذهب إلى الحقل الذى يمر طريقه بعين الخش لأنه طريقى فذهبت لأبحث عنه وكانت الساعة تقترب من الثانية عشر مساءً وعندما وصلت إلى عين الخش سمعت صوتاً ينادى (يجض) وكان معى كشاف فأنزته فلم أجد شيئاً فأطفأتها فسمعت الصوت مرة ثانية، فخفت وعدت للخلف وقرأت آية الكرسي وسرت مسرعاً ولكن الفضول دفعنى إلى التوقف مصنئاً فسمعت الصوت نفسه مرة أخرى فعرقت أنه شيطان فجريت .

وأيضاً حلت وجبة الرى الخاصة بأحد الأشخاص فى الليل فخرج ليروى حقه، ولما وصل إلى العين رأى رأساً فظن أنه أحد الأهالي يستحم فنادى عليه سائلاً إياه من أنت؟ فخرجت الرأس قليلاً من الماء وكرر السؤال فارتفعت أكثر إلى أن لامست جريد النخيل فتركها قائلاً: «اطول إن شاء الله تطول السما أنا لا أخاف وسار في طريقه» (١٨).

(١٨) ثابت زايد دبكة، ٣ و ٢، باريس.

ويروى آخر أنهم سمعوا أن رجلاً رده عايش لغاية دلوقتى اسمه مصطفى كرار لقي أنهم كانوا عابزين يروى الكرم (يطلق على حقل النخيل) فكان حديد الميه بعد المشا وكان حديد معاه واحد واتفقوا يتقابلوا عند الجامع المشا، مصطفى كرار لقي زميله قاعد عدد الجامع وأخذ التورية (الفأس) منه وعدل الميه، ونزل معاه وحول الميه ومشى معاه . الرجل



قال لمصطفى أنا هروح البيت أنام وبعد نصف ساعة عاد مرة أخرى وإما لمح مصطفى كرار فقال له اطلع هات بلح أما ناكل ويقول مصطفى أن الرجل طلع النخلة قفزة واحدة . ونادى عليه ارمى بلح، فيرمى ويسمع مصطفى وقع البلح على الأرض فيدبر على البلح فى الأرض مغيث بلح وشويه وده نده من فرق قال يا عم مصطفى أول مائه عرف مصطفى أنه عفريت فقال الله أكبر وولعت للنخلة وعصى (مرض) ثلاثة أشهر<sup>(١٩)</sup> وزمان كان يطلع نور فى ليلة الجمعة وليلة الاثنين رجل ولى فى اتجاه قبلى ونذهب لنراه فيتجه ناحية الشرق<sup>(٢٠)</sup>.

(١٩) عبدالنعم عبدالرحمن ش ٣ و ٢ .

(٢٠) نفسه .

وهكذا تعتمد المرويات والمعتقدات فهي راسخة، فى وجدان الناس وقد دعم وجود الجن والشياطين ورودها فى القرآن الكريم والكتب السماوية ولا يمكننا القول بأن هذه مجرد ثرائف، كما أن هناك أيضاً خداع البصر الذى يؤدى إلى تخيلات مثل بعض ما روى فسقوط أشعة القمر على النخيل وعلى مياه العين ربما يؤدى إلى بعض التخيلات فصلا عن الخوف الذى يشعر به الإنسان من جراه المخزون السماوى مما سمعه فى مثل حالته هذه يؤدى إلى تمثل أشياء قد لا تكون موجودة بالمرءة .

أيضاً هناك مرويات تؤلف إما لداعى التصلية أو لإخافة الصغار من التوجه بمفردهم فى المساء إلى المياه خوفاً عليهم من الفرق، ويبقى أن كل هذه المرويات تزيد من حيوريتي فأنا دائماً العين المرغوبة والمرهوبة .

تخللت أيضاً حكايات الناس (الحواديت) سواء عند الصغار أو الكبار، فأنا مكان للقيقا أو للإخافة أو مضرب للمثل والتشبيه فأنا الصورة الحية لى يدركها الجميع فى هذه البقعة المنعزلة، فأنا مدار حياة الناس .

تبقي تذكرى جميلة عشتها بكل جوارحي لا تفارق خيالى رغم جفائى وذلك عندما يحل شهر رمضان، فكان عندما تكتب رؤية هلال رمضان، كان الباريسيون يدورون بالطليل كباراً وصغاراً مغنيين .

يا رمضان يا أبو شخيلة ... أول سحورك الليلة

يا رمضان يا أبو صحن جديد ... آخر سحورك ليلة العيد

يا رمضان يا أبو صحن نحاس ... يا داير فى بلاد اللناس

وببداية رمضان كان يعرف موعد الإفطار من الجامع المقام على الشاطئ وكان هو الجامع الوحيد فى القرية، حيث يجلس أطفال القرية بجوار الجامع فوق غرد مرتفع وذلك قبيل المغرب، وعندما يشاهدون المؤذن يهم للأذان يجرى كل طفل إلى بيته وهو يصبح «أذن... أذن واللصايم يغطر، ولانتناول الأسرة إفطارها إلا بعد أن يصل أبنا الذى أرسلته إلى الجامع وطوال شهر رمضان وأنا أستمع بجوارس الأطفال وأذان المغرب يجرى الأطفال ومساعدتهم ولم يقض على مساعدتى واستمعناى سوى انتشار المذياح، يتحاكى الناس عن جودة أرضى وعذوبة مياهى ومدى نفعها للزرع ولستمع إلى واحد ممن عايشنى وكانت النساء قملى منها المياه وكانت هى منبع المياه الوحيد فى البلد وكانت ميتها حلوه وكان عليها حوالى ٤٥ فدان نخل يرووا منها ونخلها كان ريان كانت النخلة يبقئ فيها ٣٥ سباطة



بدون كيماوى كان الخلل ريان لوحده مفيش كيماوى ولا مييدات، دلوقتى الخلطة فيها سبعة سباط عشرة بالكثير (٢١).

لمست كالتيل تتجدد مياهى باستمرار فاستنزفت مخزوني من الماء فبدأ مائى يتناقص فى سبعينيات القرن العشرين وأبدأ الناس فى هجرانى وبناء المساكن بعيداً على فلم أعد ذا نفع لهم ويجفانى فى نهاية السبعينيات كان جميع أهل القرية قد تركوني وأقاموا قريباً منى فى مبانيهم الجديدة، وقد دخلت مواسير المياه إلى البيوت فلم يعد يصافح عيني مرأى العذارى.. حاملات الجرار.

انتهى تاريخى وأغلقت صناعته بجفالى، لدمواً نظل الصلصات مفتوحة طالما كنت ذا نفع وتبقى إذا انتهى نفعك وربما أكون آخر عين فى باريس لتدفع مياهها دون الاستعانة بماكينات رفع المياه.

ولكن يبقى هناك بعض ما يستشف من تاريخ حياتى، فالمرء لابد وأن يتأمل فيما يمر به، إن الحياة فى الصحراء لتتقل حيث توجد المياه ولذلك تكون هى معيار الثروة وسند الملكية، فالملكية هذا للماء ونست للأرض لمن يملكه الماء فهو المالك.

وبالنسبة لى أنا عين الخش كما قال أهلى (أهل باريس)؛ فإن من لا يملك ماء فى عين الخش فهو ليس من أهل باريس، فأنا هذا بالإضافة إلى ماسبق أكسب الجنسية الباريسية لمن يملكه مائى وأعطيه أصلاً راسخاً فهو من أهل باريس وليس من الوافدين إليها، وبدون من هذا القل أن الوالد إلى المنطقة ربما كان لا ينظر إليه بعين الاحترام، وهذه هى غالباً نظرة المستقر إلى الرحل.

نذرة المياه وعدم وجود ما يستعان به على معرفة الوقت أدنى بالناس إلى معرفة المراقبت بالدجوم فى السماء وطول الظل فى النهار حتى يعرف كل فرد موعد وجبته فى الرى، أيضاً حر الصحراء اللافح جطلنى مكاناً للكبار يهرعون إليه فى وقت فراغهم إما فى مياهى أو بجوارى، ومستقراً للأطفال وألعابهم المائية والهرية، ومكاناً لصبايا القرية يستعرضن فيه دلالهن وجمالهن علهن يخطفن قلب صبي من الصبية. ومن هنا نمت معظم زيجات القرية.

يشعر الباريسيون تجاهى بالرغبة والرهبة، بالحب والخوف، فقد حكيت كثير من الحكايات حول جنبايات وعفاريت تسكن مائى وشطوطى، ورغم عدم تأكيدى من صحة هذه المرويات، إلا أننى كنت سعيدة جداً بهذا حيث يجعلنى مرهوبة الجانب، يخشأنى الصغار ويتحسكئ بى الكبار، وإن كنت أعرف الدافع النفسى وراء هذه المرويات، ألا وهو بث الخوف فى قلوب الصغار خوفاً عليهم من الغرق فى مياهى.

ولقدأملوا معى فى المقولة التى شاعت بأننى لا أصفى فى مياهى غرقى إلا البنات، حيث لا يغرق الصبية، وأجدنى مدفوعة لأن أبرر ذلك وربما جانب تبريرى الصواب على كل، ربما كان الغرض من إشاعة هذا المأثور منع البنات من الاستحمام فى مياهى فشاعت المقولة وتخوفت الفتيات، وأصبحت لا أراهم إلا حين ملء الجرار (السقا) وغسيل المواعين ويتواتر هذه المرويات عبر السنين أصبحت تراثاً وانتقل الخوف من الصغار إلى الكبار.



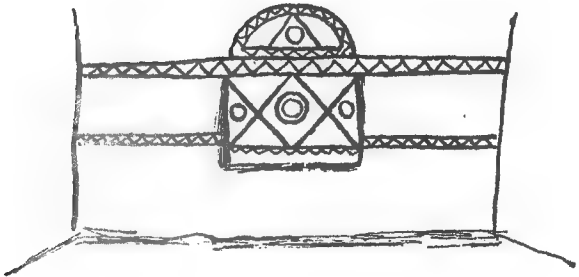
أليس هذا أمر يثير الكثير من الدهشة، هذه الميرون المتفجرة التي تنمرد أحياناً على مقدرة الناس مفرقة أراضيهم هي نتيجة نيش ديك! أليس هذا أمر له مكنون لا نعرفه لأننا لا نعرف من الحاكى فقد مات منذ زمن بعيد، ولكن يبقى هذا أمر يبعث على التأمل في قدرة الخالق، فمن أوهى الأسباب تثبت الحياة.

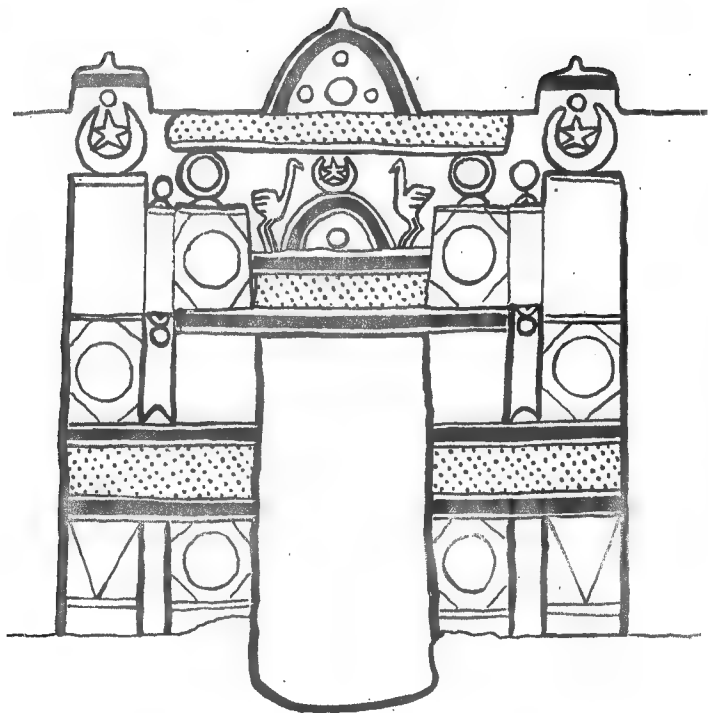
كان طبيعياً أن أكون سوقاً للبلدة، فكان به ماء وظلال، لو اجتمعت عنه قليلاً أحرقنك الشمس فصلاً عن ملاصقته لبيوت القرية لهو أفضل مكان يأتي إليه من يريد التسوق، وفي هذا السوق أتى أناس من وادي النيل ومن السودان ومن القرى المجاورة، فقد كان أحد دروب درب الأربعين القادم من السودان والواصل لأسبوط يمر به؛ بل كانت هناك قوافل تخرج من هندي متوجهة إلى السودان وتلشد لجلب العطور<sup>(٢٢)</sup>.

(٢٢) استخدم العطور في دهاية الجرد، وفي التثليل.

كنت سبياً رئيساً في تعاون أهل القرية وتكافلهم واحترامهم للوقت، حيث قسم الماء بينهم بمواقيت يطمونها تعترم فيما بينهم، لأن عدم احترامها يعنى موت الزرع. أرضاً كان لابد من تعاملهم في حالة فيضاني وتدميرى للجسور ولا غرقاً، كذلك إذا كان أحدهم لم يلقه من رعى حقته في وجبته، كان يمكنه استسماح من له الحق في الوجبة التالية لكي يكمل الذي وطبقي كان يوافق من يستسمح فهم أهل.

وأخيراً شاء القدر أن يهبط مائى ويبتعد عن أهلى ولو بمقدار، وإن كنت إلى الآن لم أصبح نسباً منسباً فلا زلت أمثى حنيئاً وشغفاً بالعائى، ولكن في ذاكرة من عايشى، وأعلم بأننى لنى بعد هذا الجيل، سأصبح صفحات نقرأ لم تطوى.





# المعتقدات والممارسات الشعبية المرتبطة بمرض الأطفال وموتهم

(دراسة ميدانية فى قرية مصرية)

د. سميح عبدالغفار شعلان

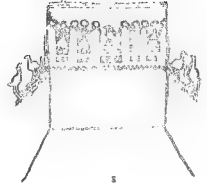
## مقدمة

تستجيب العادات الشعبية لدى المجتمعات كافة لما يطرح عليها من معطيات العصر لتستطيع بذلك أن توفق عناصرها بناء على تلك المعطيات، وفى صياغة متفاعلة معها، مؤكدة على حيوية تلك العناصر وديناميتها. لتؤكد العادات الشعبية - دائماً - عن تعبيرها الأمين عن الحاجات الملحة لأى مجتمع من المجتمعات، وتحقق لأفرادها رغبتهم الدائمة فى التعايش مع روح وعقل العصر. وهى بذلك اكتسبت القدرة على الوجود والاستمرار وملازمة ملق التكون فى حتمية استمرار الحياة.

ولأن البشر فى كل زمان ومكان يتلاحمون تلاحماً تلقائياً مع طبيعة المكان، الذى يستمدون منه مؤشرات خصائصهم، ويتفاعلون مع الزمان بما تمليه ظروفه عليهم، فهم بهذا يكسبون طبائهم وسلوكهم اليومي قدراً عظيماً من التأقلم مع الأرض وحركة التاريخ. والقرية المصرية - على وجه العموم - تعرضت لتغيرات حاسمة فى النصف الأخير من هذا القرن، ترتبط كل الارتباط بظروف سياسية واقتصادية واجتماعية محلية، وتتصل كل الاتصال بالتطور التكنولوجى الذى طرأ على المجتمع العالمى بصفة عامة.

ولأن هذه الورقة البحثية قد اهتمت برصد بعض التغير بقرية كفر الشرفا القبلى الدائمة لمركز القناطر الخيرية، بحفاظة التقليبية، فقد اختارت الممارسات الشعبية المتعلقة بمرض الأطفال للكشف عن العوامل المختلفة المؤثرة فى هذا التغير. ويأتى هذا الاختيار مرتبطاً باحتلال الطفل فى الثقافة الشعبية المصرية مكانة خاصة، بدافع أنه الأولى بالرعاية والأحق بالوجود كضمان للاستقرار الأسرى، واستمرار البقاء البشرى. وانطلاقاً من هذا الاهتمام حرص المؤلف الشعبى على إبداء الوسائل التى تضمن حمايته من كل سوء قد يتعرض له، وعلى وجه الخصوص الأمراض التى قد تقضى على وجوده.





وقد اهتمت هذه الورقة بتناول موضوعها في مجال مكاني ينحصر في قرية مصرية تنتمي إلى إحدى محافظات الدلتا المصرية، ليكون هدف هذه الدراسة هو الكشف عن الممارسات الاعتقادية الشعبية عند جماعة محددة تنتمي إلى ثقافة الفلاحين المصريين. كما ترمي هذه الدراسة أيضاً إلى محاولة التعرف على تأثير الديانات السماوية والمعتقدات المصرية القديمة في هذه الممارسات. وكما سبق الإشارة، فإن الهدف الرئيسي لهذه الورقة هو رصد علمي للتغير الذي بدأ يطرأ على تلك الممارسات من خلال عوامل التغير المختلفة الدافعة نحو التخلي أو التمسك أو الحذف أو الإضافة أو الإحلال، بهدف الكشف عن الاتجاه الذي يسير نحوه الفكر الجمعي من خلال ثقافته الشعبية. أما عن المجال الزمني للدراسة فينحصر في النصف الأخير من القرن العشرين، ويرجع هذا الاختيار لظلة الفترة الزمنية من خلال التغير الشامل الذي طرأ على النظام السياسي المصري والذي أدى بدوره إلى تغيير واضح بالبناء الاجتماعي للشعب المصري وانفتاح صريح على التعليم الذي أسهم في تغير أنماط السلوك والفكر الجمعي.

وهذه الدراسة قد اعتمدت على الأدوات المختلفة لتجمع الميداني وتم لها الحصول على المعلومات التي تخص موضوعها من خلال الإخباريين والإخباريات الذين تم اختيارهم بحيث يمثلون القرية المختارة من حيث الاختلاف الفرع والسن والتنوع الطبقي والحالة التعليمية.

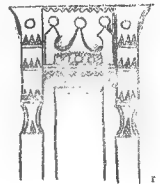
وقد انحصرت الموضوعات التي تناولتها الدراسة فيما يلي:

١ - غضب الأخت (القرينة) وإسقاطها، والرقابة من أضرارها.

٢ - الممارسات الشعبية لوقاية الأطفال من الحسد.

٣ - الممارسات الشعبية المرتبطة بمنع تكرار موت الأطفال.

وتجدر الإشارة إلى أننا في هذه الورقة لم نقدر من قريب أو بعيد لعلاج أمراض الأطفال بواسطة الوصفات البدائية التي تدفع نحو اتجاه مختلف من اتجاهات البحوث الفولكلورية وهو ما يطلق عليه الطب الشعبي. وقد انصب اهتمام هذه الدراسة على وقاية الأطفال مما قد تسببه الكائنات الغيبية (الجن، العفاريت، والأرواح الشريرة بوجه عام)، فضلاً عما تسببه أعين الحاسدين والحاسدات من البشر من أضرار تقع على الطفل، حتى يتسنى لنا الوقوف على مدى التغير الذي طرأ على الفكر الجمعي الغيبي، وإلى أي مدى يصير نحو أنماط سلوك الفكر الرشيد. وفيما يلي تعرض للمعتقدات التي تسرى بين أفراد مجتمع البحث والتي تتعلق بالأسباب التي تدفع نحو مرض الأطفال، وهي التي قد تسبب في موتهم كما تعرض للممارسات الشعبية المتبعة لوقاية الأطفال من ذلك العنصر.



تنتشر بين أفراد مجتمع البحث - وعلى وجه الخصوص عجائز النساء - معتقدات تفيد بأن الأسباب التي كانت تدفع نحو مرض الأطفال وقد تؤدي إلى هلاكهم تأتي غالباً من خلال تأثير الكائنات الغيبية ذات الصلة بالطفل (أخت أمه)، أو التي تسكن الأماكن المظلمة من الدار. كذلك فإن للأحياء دوراً في إيقاع الطفل في نفس الضرر (الحاسدات والحاسدين) ولا يمكن لهذه الورقة أن تعرض لتلك المعلومات التي حصلت عليها دون الإشارة إلى أن

(١) عن القرينة أو الأخت نظراً: محمد الجوهري، علم الفيلسوف الجزء الثاني، دراسة المحققات الشيعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٨. ص ٤٢٩: ٤٣١، وكذلك أحمد أمين قاسم، المعادلات والتقاليد والتعاير المصرية، القاهرة ١٩٥٣، ص ٢٢٤.

(٢) يذكر بدر الدين أبو عبد الله محمد الشافعي في كتابه «أحكام الميراث» في غرائب الأخبار وأحكام الجان، أحاديث مرسلة إلى الرسول ﷺ تؤكد على وجود القرين، وهي تشير أيضاً إلى العلاقة التي تربط بين القرين والإنسان في تقارب واضح مع الأفكار التي يروج لها الناس نظراً: بدر الدين أبو عبد الله محمد الشافعي، أحكام الميراث، غرائب الأخبار وأحكام الجان، مطبعة محمد علي صبيح، ١٣٧٦هـ.

(٣) يذكر محمد الجوهري «أن لكل إنسان من مولده - قرين خاص به، ويعرف بالنسبة للرجال باسم القرين، وبالنسبة للنساء باسم قرينة ويترجم قرين الرجل قرينة زوجة الإنسية (مع فارق واحد هو أن القرينة لا تستطيع الإجاب ومن هذا يأتي حسداً للمرأة الإنسية ومعدتها عليها كما يرى أن هناك تطابقاً بين الدور الذي تلعبه الأخت ودر القرينة، بحيث إن الباحثين يميلون إلى اعتبارهم تسميات مختلفة لنفس الشخصية. محمد الجوهري، المرجع السابق، ص ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١.

(٤) وثري ريفردي بلانكسان من خلال دراساتها عن فلاحي الصميد أن كل إنسان يولد ومعه شبيه وهو مختلف تماماً عن المفردات وهو في حالة الرجل يسمى قرين وفي حالة المرأة (قرينة) ويرد الرجل دائماً ومعه قرينه الذكور في حين ترد المرأة ومعهما قرينتها الأنثى طبقاً للمعتقد الشائع بين الفلاحين، أما الجن أو العفاريت فيقسمونهم إخواننا وإخواتنا التي تحت الأرض، ولكنهم مختلفون عن الأقنار، وإن كانت للجماعات على اتصال ببعضهما. وينظر بلانكسان، الناس في صعيد مصر، المعادلات والتقاليد، ترجمة أحمد محمود، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٤٨.

انتشار تلك المعتقدات لا يتخذ نفس المكانة عند جميع أفراد المجتمع بل إنه يتدرج في الانتشار والتدني والاستقبال بين أفراد المجتمع تدرجاً يتفق مع الاختلاف الطبقي، والرعي (ذكر، أنثى)، وكذلك لا يمكن إغفال تأثير انتشار التعليم بين أفراد المجتمع، وإمكانية اتصالهم بالمجتمعات الأخرى من خلال أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة فضلاً عن تقديم الخدمات العلاجية من قبل أجهزة الدولة الرسمية وغير الرسمية، كل ذلك قد ساهم في نقص تلك المعتقدات عند أفراد المجتمع عند بعض العجايز من كبارات السن، والثاني ينتمين في الأغلب إلى الطبقة الدنيا ولم تلقين أي حظ من المعرفة حيث يؤهلهم ذلك للقيام بدور الحافظات والمحافظات على محاولة إعادة بث تلك المعتقدات إلى غيرهن من النساء، غير أنهن لا يلقين في الوقت الراهن - نفس الاستجابة من قبل المتعلمات والموظفات الثلاثي يلجأن في الأغلب إلى الطب الرسمي، من خلال فهمهن واستقبالهن الترشيح للطب الصعي الموجه من قبل أجهزة الدولة في هذا الخصوص إلا أن المعلومات الميدانية قد أفادت بإمكانية لجوءهن إلى تلك الأفكار الغيبية في حالة عدم قدرة الطب الرسمي على علاج الطفل المريض.

كما لا يفوت هذه الدراسة أن تشير إلى أن مثل هذه المعتقدات - التي سنوردها بعد قليل - لا تنتشر انتشاراً واسعاً ويقتصر عند كافة النساء من كبارات السن غير المتعلمات أو الثلاثي تنتمين إلى الطبقة الدنيا. إذ إنها تستمد وجودها وانتشارها وتثبيتها عند فئات منهن وإلثاني يحفظن لأنفسهن مكانة خاصة بين أفراد المجتمع، تلك المكانة التي تتأسس على قدرتين على التأثير والتلقين من خلال معرفتهن الكافية بأمور الحياة اليومية لأفراد المجتمع ولديهن إجابات شافية مقنعة ومبررة للأسئلة والاستفسارات كافة التي تطرحها عليهن الأخريات، ومن بذلك يكتسبن مكانتهن الخاصة، والتي تدورن إلى القول بقدرته أولئك النسوة على تحمل صعب حفظ التراث والمحافظة على مكنياته وعناصره عن غيرهن وغيرهن من أفراد المجتمع، وعلى وجه الخصوص الأمور المتعلقة بالأرومة والطفولة. إلا أننا أيضاً لا ننسى التغيرات التي طرأت على تلك المكانة، من خلال التغير الذي بدأ يطرأ على نوعية الحياة داخل الريف المصري بوجه عام وقرية البحث على وجه الخصوص، وهي الأمر الذي لم يعد يؤهل هؤلاء النسوة للقيام بنفس الدور من التأثير.

وفيما يلي عرض للمعتقدات التي تسرى بين حاملات التراث والتي تتعلق بالأسباب التي كانت تدفع نحو مرض الأطفال، والسبل التي يمكن اتباعها لوقايتهم.

## أولاً: غضب الأخ (القرينة) (١)

يسرد بين الناس - في مجتمع الدراسة - اعتقاد مؤداه بأن للبشر نظائرهم من الجان يحبون تحت الأرض، ويمرون بدورة حياة كالتى يمر بها الناس، ميلاد فزواج ثم موت. ولكل رجل من الرجال قرينته الأنثى ولكل امرأة قرينها الرجل (أخذه الله تحت الأرض، أخوها الله تحت الأرض). (٢)

إلا أن الاعتقاد يختار للمرأة أختاً لها تلد عكس ما تلد، فإذا ما ولدت الإنسية ذكرًا ولدت الجنية أنثى وتستقبل الحياة مولودهما في نفس التوقيت (٣، ٤) وإذا ما تاملنا بمقطع النقل الرشيد عن هذا الاستبدال للقران عند حالة الوضغ من حيث استبدال الأخ الذكر (جنى) بالأخت الأنثى (جنية) على عكس ما هو سائد في الاعتقاد، لم نجد إجابة شافية مقنعة، إذ

إن السعقد يحاول هنا أن يبرر مخالفة النوع فيما بين القرينين المولود الذكر (الإنسي) تقابله مولودة أنثى (جنية) أو العكس، ولم يستطع بذلك إلا أن يتناسى حتمية المخالفة ليجد للواضعة قرينة تشابهها وتطابق معها في الأحداث التي تمر بها.



ومن هنا يمكن القول بأن محاسبة العقل الجمعي الغيبي محاسبة رشيدة، تستند على براهين وأسانيد العقل الرشيد لا يتفق مع محاولة الفهم ولا مع أهمية الكشف عن ما يحويه العقل الجمعي من أفكار، إذ إن الرؤية هنا يجب أن تتوقف على المبررات التي دفعت نحو المخالفة والعوامل التي دفعت نحو وجود قرينة الواضعة دون قرينها. حيث إن منطق العقل الجمعي يستعين على المواقف التي يصادفها في الحياة اليومية بإيجاد تفسيرات لها تزيح عنها الغموض، ليستريح الناس لاستقبالها ويرضون عن تقبلاتها، وهم بهذا يخصون كل موقف بخصوصية قد تعزله عن بقية المواقف، كما قد توصله بها. ولأن حالة الواضعة والوليد قد تكرر، وقد يصاب أحدهما أو كليهما بالمرض الذي قد يقضى عليهما دونما تبرير أو تفسير، فلم يكن هناك بد من إيجاد التفسيرات التي تؤكد على تدخل الكائنات الغيبية في أحداث الضرر. ومن هنا وجدت الأخت الواضعة (الجنية) مداخلًا صالحًا كي تبدو غيرتها من الإنسية التي ولدت مولودًا ذكرًا على عكس وليدتها الأنثى فتتريص بهما كي تلحق بهما أو بأحدهما الضرر.

وكان الخيال الشعبي هنا يفترض ترحيب الجان بالطفل الذكر، وخصبهم عند وضع الأنثى، وبالتطبيع يتشكل هذا الخيال تبعا لمذركاته ومعارفه عن الحياة التي يحياها الأفراد، الذين يشكلون هذا الخيال ويطبعونه على من سواهم من الكائنات، ليستطيعوا بذلك إيجاد نوع من الاتصال فيهما يبينهم وبين تلك الكائنات. وهذا الصلح هو الذي يبرر عدم الاهتمام المتزايد بالمولودة الأنثى وحمايتها وأما من غضب القرينة، إذ إنه ليس هناك مجال لغضب الأخت الجدية التي يحق لها أن تفرح بمولودها الذكر. وكان الثقافة الشعبية تعالوا أن تلقى عن عانتها الأسباب الفعلية لتجاهل الاهتمام بالأنثى على عكس المولود الذكر، وأن تلك الفروق السلوكية تجاههما تعود إلى ردود الأفعال تجاه كائنات الغيب.

ويشير الواقع الميداني بأن الأم تظل في مأمن من غضب الأخت طالما أنها التزمت بما لا يغير حقدًا عليها، وغضبها من أفعالها لها التي تظهر فيها فرحتها بوليدها الذكر. حيث تلقن من قبل المعارف بحدود الاعتقاد - في أغلب الأحيان - بأنها تتجذب الأفعال التي تدفع بالقرينة نحو الانضرار بها أو بوليدها أو بكليهما معًا وتلتصق تلك الأفعال فيما يلي:-

أ- ألا تلبس ثياباً زاهية الألوان.

ب- أن تخلع حليها.

ج- لا تتزين بالمساحيق.

د- لا تنظر إلى مرآة لتأكد من سلامة هدهدها.

\* خاتمة: زاهية.

\*\* سيئة: حلى.

\*\*\* زوايق: مساحيق.

(٥) لخيرية رقم (١).

«يرضه مفروض الوالدة متلبس ألوان فاقمة\* متلبس سيئة\*\* ولا تحط زوايق\*\*\* في وشها، ما يتحصل ف مرآة، حتى لو عندها مرآة زى دى تقوم تحط عليها جلبية تغطيتها، يعطى الكلام ده عشان أختها متغيرش منها» (٥).



كذلك يجب على الراضعة ألا تستأثر بأفعال المحيطين حولها فتخرج عن هدوها الذي يجب أن نلتزم به فلا تغضب ولا تصرخ ولا تعبر عن غضبها فصيحا يستثير غضب القرينة .

\* منزعتش: لا تصيح أو تصرخ .

\*\* تنكرى: تضر .

\*\*\* جلتها: جسدها .

(٦) إخبارية رقم (٧) .

«الوالدة منزعتش\*» ، لو زعقت تنكرى\*\* على طول ، وطول ما هي هادية وحلوة كدة قرينتها تبقى راضية عنها ومتعملهاش حاجة اصل جلتها لسة بتبقى طرية<sup>(١)</sup> .

ولعل حكمة الناس التي دفعت بهم نحو وضع تلك الضوابط للصرقات الواضعة تنطلق من وظيفة أخرى كاملة غير ظاهرة؛ إذ إن اظهار المرأة لفرحتها قد يثير غيرة الحاققات الحاسدات من الإنسيات . كذلك فإن التزامها بالصرقات والأقوال الهادئة يتمم لها الشفاء بشكل أسرع .

استرضاء الأخت:

لكي ترضى الأخت وتقلع بحالها ولا تغار، يرى الناس وجوب مراعاتها بأساليب تعرض المجاز والعارفات بقواعد الاعتقاد بتذكير راضعة الذكر بها، والتأكيد عليها بأهمية تنفيذها حتى لا تقع في حيز الاختلاف مع قرينتها، التي هي قادرة دوماً على إلحاق الأذى بها أو بمولودها الذكر . وتختصر تلك الممارسات فيما يلي:

أ - ذكر اسم الله عند نقل الوليد من مكان نومه أو تحريكه أثناء نومه ، بالإضافة إلى ذكر اسم الله على أخته (ابنة قرينة أمه) :

يذهب الاعتقاد بأهمية أن تلفظ القائمة على تحريك الطفل أو نقله من مكان نومه بالعارة التالية (اسم الله عليك وعلى أختك قبلك)

وفي هذا مراعاة للأخت إذ إن ذلك يبدى اهتمام الأم الإنسية بوليدة قرينتها، بدرجة اهتمامها بطفلها، بل تبدى ازدياد اهتمامها بذكر كلمة (قبلك) ، يعنى تعنيها لها على حساب ابنها أو اشتراكهما في درجة الاهتمام .

كما يشير ذلك أن الأطفال في حالة اللوم يكونون في أكثر حالات الاتصال بالعالَم السفلى، الذي يحتاجون فيه إلى عناية الخالق، خالق الإنس والجان . وأن كليهما يحتاجان إلى رعايته الدائمة .

ب - اشتراك المولودة الجنية في استحمام أخيها الإنسى:

كما تذهب الإخباريات إلى أهمية إلقاء بعض من أمياه المجهزة لاستحمام الطفل في اليوم السابع لميلاده بالأركان الأربعة للفرقة التي استحم بها حتى يتسنى للأم الجنية غسل رليقتها واشتراكيها في مراسم الاحتفال بيوم «يوم الطفل» .

\* العيل: الطفل .

\*\* تركان: أركان .

(٧) إخبارية رقم (١)

«قبل ما نحمل العيل» ، نقوم نرش شوية فيه كده في الاربع تركان\*\* ، ونقول يا أرض حمى ولادك أو بسم الله الرحمن الرحيم استحموا قبله<sup>(٧)</sup> .

ج - اشتراك الأخت فيما تأكله أو تشربه الواضعة

يشير الواقع الميداني إلى اعتقاد الناس بأن العلاقة بين الإنسان والجان لاتظل على هذه الكيفية من اختفاء أحدهما عن الآخر (الجان عن الإنسان) بل يمكنه الظهور والاختفاء

المباشر مع الإنسان، ويأتى ذلك عن طريق الظهور على هيئة حيوانات بعينها كالقطط أو الكلاب.



ولعل هذا الاعتقاد يتأسس على العلاقة التي تربط بين الناس فى المجتمعات القروية، وبعض الحيوانات الأليفة التي تشاركهم سكنى منازلهم، وتقترب دوماً منهم أثناء تناولهم وجباتهم. كذلك إن هيئة القطط وسلوكهم وطبيعة تكوينها الجسدى يؤهلها للقيام بهذا الدور الوسيط بين الإنسان والجان. إذ تترك عيونها فى ظلمة الليل ولا تتأثر كثيراً بالمصدمات التي تقع لها والقطط يسمع ترواح، ومن خلال هذا الفهم يرمى الاعتقاد بأهمية ملاقة تلك الحيوانات والتعامل معها، حسب إمكان إحلال الجان فى هيئتها، ولأن الاعتقاد يرمى إلى وجود الأخت الجنية بالمكان التي وضعت فيه جنباً إلى جنب مع الواضحة الإنسانية، فإن ظهور القطط والكلاب قد يشير إلى ظهورها. وهو الأمر الذي يدفع بأهمية استرضائها من خلال إشراكها فيما تأكله الإنسانية من مأكولات وخاصة اللحوم التي يحرص أهلها على تقديمها لها بعد ولادتها.

لما تيجى قطة تدخل عليها يتولولها راضيتها، أصلهم مبييقول قطط دى حاجات بتطلع من تحت الأرض، تقوم تراصيتها بأى حاجة بتأكلها والكلاب برصه، (٨).

(٨) إخبارية رقم (١)

كما يمكن ألا تظهر (الأخت) بشكل مباشر فى هيئة تلك الحيوانات، لكن ذلك لا ينفي وجودها المخفى عن أعين البشر، وهذا يلزم المعتقد بأهمية مراضاتها - دون رؤيتها - بما تأكل منه الإنسانية، ويتم ذلك بأن تلقى بعضاً منه فى الأركان الأربعة للغرفة التي توجد بها ولعل اختيار هذا المكان يطلق من إمكانية وجود الأخت بإحداها. كذلك فإنها تلزم بالقاء بعضاً مما تشرب على أرض الغرفة الطينية، حيث يدل تشربها إلى وصول المشروب إلى الأخت التي تسكن تحت الأرض.

لو شريت كبابية\* حلبة، تحدف\*\* شوية\*\*\* على الأرض تراصى أختها التي تحت الأرض (٩)

\* كبابية: كروب.  
\* تحدف: ترمى، تلقى.  
\* شوية: بعض.  
(٩) إخبارية رقم (٣).

وتذهب الإخباريات إلى أن هذا النوع من الاسترضاء يظل منذ مولد الطفل حتى اليوم السابع.

#### د - تقديم وجبة خاصة للأخت

يشير الواقع إلى أهمية تقديم وجبة خاصة للأخت إمعاناً فى استرضائها، حيث يجب وضع طبق معلوم بالأرز المطبوخ باللبن والسكر ليلة السبوع، إلى جانب الحلوى التي ستقدم للأطفال والمشاركين فى الاحتفال يوم السبوع. وترى العارفات بحدود الاعتقاد أن هذا الطبق إنما يقدم للأخت، وكأنهن بذلك يشركنها فى الاحتفال باليوم السابع لميلاد الطفل الذكر لأختها الإنسانية.

طبق نغرفة ونحطه ع الصيلية نبات جنب الحاجات بتاع السبوع، للشمع، والحلويات والحاجات دى، ليلة السبوع عشان مراضية الأخت، (١٠).

#### الوقاية من ضرر الأخت

والوقاية من الضرر الذي يمكن أن توقعه الأخت الجنية بأختها الإنسانية أو بمولودها للذكر، يذهب الاعتقاد إلى أهمية وضع الموسى أو السكين أو المنقش - الذي تم قلع خلاص

(١٠) راجع سميح شعلان، الموت فى المأثورات الشعبية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٠٥.

الطفل به - إلى جواره منذ يوم مولده حتى اليوم السابع لميلاده، ويرون أن هذه الأدوات الحادة تقوم بدأثير سحري يؤدي إلى اعتماد الكائنات الغيبية عله - وخاصة الأخت الجنية التي تترصص به ويعد اختيار تلك الأدوات من خلال الاعتقاد السائد بقدرتها على دره خطر الأرواح الشريرة (١١).

(١١) إخبارية (٣).

كذلك يوضع إلى جوار تلك الآلة الحادة رغيف من الخبز وبعض الملح. وتكشف تلك الممارسة عن طبيعة الأفكار الاعتقادية التي يبنهاها أفراد المجتمع، الأمر الذي يمكن معه الكشف عن ملح من ملامح شخصية أفراد هذا المجتمع، وهم يمثلون كذلك كثيرًا من المجتمعات المصرية التي تتشابه معهم في نفس الظروف. ذلك الملح الذي يشير إلى السبل السلمية التي ينتهجها أفراد المجتمع في علاقاتهم ببعضهم، والتي تتلخص أيضًا على علاقاتهم بغيرهم، حتى لو كان التغير من الكائنات الغيبية الخفية، إذ إن تقديم رغيف الخبز والملح جنبًا إلى جنب مع الآلة الحادة يؤكد تلك الفكرة فإن كانت الآلة الحادة تقوم بدور الإبعاد والملح، فإن رغيف الخبز والملح يشير إلى محاربة المصالحة والاسترخاء.

بعد ما تقطع المسرة (الحبل المسمى)، نقوم نطح الموس أو المص أو السكينة التي قطعنا بها جنب العبال، ونطح رغيف وشوية ملح، علشان أمه لما تخرج من الأوضة وتسببه لوحده ميتقش\*، وهو لسه مسبعش\*\* (١٢).

كذلك يمكن لأُم الراضعة أن تقي طفلها من منمر أخته أو قريبته بأن تطلب حجابًا يحمل السمعة صهره المسلمانية من أحد العرافين الذين يتكلمون من كتابته، ويظل هذا الحجاب معلقًا في رقبة الطفل أو تحت إبطه حتى يكمل عامه السابع، وهنا يكون في مأمن من أذى قريبة أمه وهذه العهد للسمعة - كما يذهب الاعتقاد - هي عبارة عن عهد أخذه سيدنا سليمان على أم السببان (ملكة الأقران).

بعد أن أمسك ذات يوم بها، ولم يخلصها من قبضته إلا بعد أن أعطته هذا العهد بالآ تسمى أبدا الطفل الذي يحمل هذه العهد في رقبته (١٣).

### ثانيًا: الممارسات الشعبية لوقاية الأطفال من الحسد

يبدو أن الممارسات السابقة التي تركز على معتقدات أفراد المجتمع - وخاصة النساء - تحاول أن تؤكد على العلاقة المباشرة بين طفل العهد والكائنات الغيبية، ولعل ذلك يرجع إلى أن الحالة التي يكون عليها من حيث حركته وهويته، وكذا ظهوره إلى الحياة دون اطلاع على طبيعة حياته قبل هذا الظهور، وكأنه قد أتى من عالم يحاط ببعض الأسرار، عالم غيبي غير منظور. وهو ما يهزل أفكار الناس لتصورات ومعتقدات تؤكد على حتمية اتصال الطفل بعالمه الأول دون الانفصال السريع عنه الأمر الذي يفقد بتدرج الانفصال عن عالم الغيب وما يضمه من كائنات، حتى اليوم السابع لميلاده وكان هذا اليوم هو بداية اندماج السريع بالحياة والأحياء وأيضًا بداية انفصاله عن عالمه الأول، ففي هذا اليوم يزال عن جسده ما علق به من عالمه الأول (وسم)، كما يصبح له اسمًا ينادى به ويتم هذا في شكل احتفالي يبدى فيه البشر المقربين سعادتهم باستقباله بالمآل المنظر، وانزاله أو انفصاله التدريجي عن عالمه الغيبي.

ولعل ذلك أيضًا هو الذي ترتب عليه المحاولات الجادة من أم الطفل أن ترصق قريبتها (أختها)، وألا تستثير غضبها في الفترة ما بين الوضع ومرور أسبوع على ميلاد الطفل.

\* مايتقش: لا يصحبه لأي.

\*\* مسبعش: لم يمر سبعة أيام.

(١٢) محمد الجوهري، علم الفولكلور،

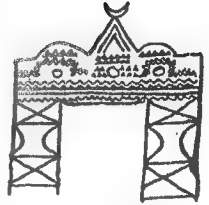
مرجع سابق، ص ٤٣٠.

Maspero, New Light on Ancient (١٣)

Egypt (translated by E. Ise) London, 1908, P. 196



ويعد الاعتراف بهذا الانتقال للطفل واندماجه في عالم البشر والأحياء يصبح التأثير فيه ناتجاً عنهم، والإصرار به يترتب على رؤيتهم له، واتصالهم المباشر به. ويأتي حسدهم له - حتى من أقرب المقربين إليه - متفقاً على رؤيتهم له، واتصاله لمباشر به. وأتى حسدهم له - حتى من أقرب المقربين إليه - متفقاً مع بداية ظهور تفصيلات ملامح وجهه، ثم إبتساماته وحركاته وأفعاله وبداية وسرعة حبه وسيره على الأرض ونطقه للكلمات، كل ذلك يؤكد على تحركه نحو الاندماج في عالم الأحياء، وهو ما يمكن أن يحسد عليه، من قبل المحيطين به والمطلعين على مسئله، الأمر الذي يدفع بالمعتقد الشعبي نحو إمكانية حدوث ضرر الجسد من غير المعروف عنهم والمتصفين بالحمد، فيمكن أن يأتي الضرر من غير أولئك وبدون قصد، إذ يمكن لأمه ذاتها أن تتسبب فيه أو أبيه، ومن هنا أوجب الاعتقاد تحديد بعض القواعد التي تتأى بالطفل عن ضرر المحيطين به فلا يجب التركيز في وجهه أثناء نومه، لأنه في أثناء النوم على وجه الخصوص يرتد إلى عالم الغيب ويكون في صحبة الملائكة.



كما لا يجب الاهتمام الشديد بهيئته ونظافته وحسن هذامه، حتى لا يحسد من يراه على هذه الهيئة. كذلك لا يجب تشجيعه على أن يطلع الآخرين على مهاراته في حركاته وفي نطقه للكلمات والجمل، ومن ردود أفعاله الذكوية، بل يجب إخفاء كل ذلك والتعقيم عليه. كما يصح إعلان ما ليس فيه من علته الدائمة ونفوره من التهام وجبانه، وحجب الرزية عن كميات الطعام التي يلتهمها. لأن كل ذلك يدعو الآخرين إلى حسده.

يشير الواقع الميداني أنه في حالة تيقن أمه من إمكانية حدوث الضرر، من خلال متابعتها لرؤية الآخرين له في حالة يمكن أن يحسد عليها، أو بداية ظهور علامات المرض عليه وجب عليها الوقاية من ذلك أو علاجه عن طريق الرقى التي تمنع عنه تأثير الحسد. أو يمكن أن تقيه كاية من خلال تعليق بعض الأحجبة في رقبته أو تحت إبطه لتكون الوقاية دائمة.

وقد استمدت الممارسات الشعبية المتعلقة بوقاية الأطفال من الحسد والذي يتسبب في مرض الطفل أو موته دعائمها من جذور مصرية قديمة، حيث أفادت المصادر التاريخية بأن الأم العادية في العصور القديمة في مصر لم تكن ترى طفلها في حاجة إلى مجرد الوقاية من المرض ثم علاجه، وإنما كانت ترى وجوب وقايته كذلك من الحسد ومما يحيط به من الأشباح والأرواح الشريرة<sup>(١٤)</sup> ووقاية الأطفال منها، صيدت على مر الأيام كثير من الرقى والتعاويذ وتداولت بعضها أفواه النساء، واحتفظ الرقا والسحرة بأسرار بعضها الآخر<sup>(١٥)</sup> وقد احتفظت كتب الرقى بعدد منها ويتحدث إحداها على لسان الأم لتلقى طفلها شر أشباح الليل فتتذكر الميت القادم ذكرًا كان أم أنثى بخيبة الأمل فيما جاء يسعى إليه، من تشتم الطفل أو كتم أنفاسه، أو إيذائه أو انتزاعه، وتخوفه بأنها قد استعدت له بهيمة فيها الأذى كل الأذى له إذا أراد الطفل بسوء، حيث ضمننتها خليطاً من أعشاب تورث الهلاك، ويصل معطر وعسل مستحب للأحياء مر للموتى<sup>(١٦)</sup>.

ويتفق هذا مع المعلومات الميدانية التي حصلت عليها الدراسة والتي تفيد باحتفاظ بعض النساء من العجائز وكبار السن بمفردات قولية (رقرة) تذهب عن الطفل تأثير العين الشريرة فيه تقول:

(١٤) Petric, social life in Ancient Egypt London, 1923.

(١٥) عبدالعزيز صالحي، التريية والتعظيم في مصر القديمة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٤٥.

(١٦) عبدالعزيز صالحي، التريية والتعظيم في مصر القديمة، المرجع السابق، ص ٢١.

الأوله بسم الله، والثانية بسم الله، والثالثة بسم الله، والرابعة بسم الله، والخامسة بسم الله، والسادسة والسابعة ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم/ يا هادي الهدية، يا شافي الشغية تمنع النفس الرضوية، بسم الله الرحمن الرحيم، رقيتك واسترقيتك من عين المرأة حربة مصوره، ومن عين البنت فيها خشت، ومن عين الرجل من المناجل، ومن عين الولاد فيها وقد، ومن عين الجاره لسو الذكاره، ومن عين اللي شافوك وتضروك ومصلوش على النبي، لاصلي الله عليهم ولا على والديهم مرجوح لسو عليهم.

على الرغم مما يبدية هذ النص من التواصل بين المصريين المحدثين وأسلافهم القدماء إلا أنه يلاحظ قدرة المادة الشعبية على التوافق مع روح وعقل ووجدان العصر، حيث لم يعد لأرواح الموتى أى دور فى إيذاء الطفل، بل يقتصر هذا الدور على الأحياء المقربين إليه وغير المقربين. كما انتشرت بالنص المفردات المتعلقة بالتدود إلى الخالق ورسوله فى دره الحسد عن الطفل وهو إجلال يتفق مع الدين الإسلامى حتى تسمح تعاليمه بمرور هذه المعتقدات والممارسات بها.

### ثالثاً: الممارسات الشعبية المرتبطة بمنع تكرار موت الأطفال

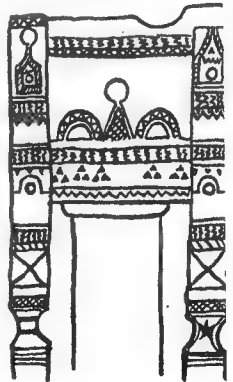
تشير المعلومات الميدانية بأن الضرر الذى يقع على الأسرة من جراء تكرار موت أطفالها يلزم أهله وخاصة أمه باللجوء إلى بعض الممارسات حتى لا يقع نفس الضرر على الطفل الوليد، ويلحق بإخوانه أو أخواته الذين سبقوه. ويبدو من خلال تلك الممارسات أن أصابع الاتهام تشير إلى تمكن فعل الحسد من الأطفال الموتى، بحيث يقضى عليهم، ومن هنا وقع الاختيار على ممارسات بعونها تدرك الحسد عن المولود الجديد. وفيما يلى عرض لتلك الممارسات:

#### ١ - إعلان مخالفة الجنس:

وكما سبق أن ذكرنا فإن حاجة الأسرة إلى الطفل الذكر تفوق بكثير حاجتهم إلى الأنثى. وهو الأمر الذى يدفع بحسد الطفل الذكر مما يتسبب فى تكرار موت الذكور. ولذا يذهب الاعتقاد نحو لزوم إعلان مخالفة جنس الذكر، من خلال الادعاء بغير حقيقة نوع المولود إذا كان ذكراً، وإمعاناً فى التأكيد على ذلك يتم ثقب أذنيه وتعليق قرط فيهما. فضلاً عن إباسه ما يدل على انتسابه إلى جنس الإناث لمدة قد تطول لتصل إلى ثلاث سنوات، ولعل هذا الإعلان فى مرحلته الأولى (عدد الرضيم) يكون مباشراً لدره ردود الأعمال الحاسدة فى إيقاع الضرر. غير أنه فى مرحلته الثانية بعد تكشف حقيقة جنس المولود يصبح غير مباشر إذ لعه فى هذه الحالة يرمى إلى تشويه حالة الطفل الذكر بإباسه ما يخالف نوعه، وهو ما يحول الأعين الحاسدة إلى موضوع آخر يصرفهم عن التركيز فى حسده، وأن حالة المخالفة التى هو عليها تدعو إلى الإشفاق عليه أو التهمك على حالته وكل ذلك يدره الخطر عنه.

#### ٢ - تشويه الاسم:

تفيد المصادر التاريخية بأن اختيار بعض الأمهات فى مصر القديمة لأسماء أطفالهن، يرتبط فى بعض الأحيان بمحاولتهن دره الحسد عن أطفالهن أو لضمان عدم تكرار موتهم، مثل «جار» أى عقرب، و«نرخيسو» أى ما أرفش أو «برخفه» أى البسيط، ويذهب عبدالعزيز صالح فى أن أمثال هذه الأسماء كانت تعمل عملها فى التيهين من شأن أصحابها فى أنفسهم، فى نفوس من يعاملون معهم، ويضيف أن انتشار هذه الأسماء أغلب





النظن كان أكثر انتشاراً في الأوساط الدنيا منها في الأوساط المثقفة. ويتفق هذا كل الاتفاق مع أسماء أطلقت في مجتمع الدراسة وفي مصر بصفة عامة «كخيشة»، أو «أبو خيشة»، و «أبو شوال»، و «بخاطرة»، و «بخاطرها»، ولعل الاسمين الآخرين يشيران إلى أنهما ليس هناك أي درجة اهتمام بهما.

كذلك فإن هناك بعض الأسماء التي تطلق اتفاقاً مع تلك المفاهيم ويعبر بها أهل الطفل عن حاجتهم الماسة إليه وهم بذلك يستعطفون خالقه في الإبقاء عليه «كشحته»، و «شحاته»، و «مشحوت»، وجميعها تفيد بأن أهله يتسولونه من خالقه كإعلان عن خلو دارهم من الأطفال.

### ٣ - تشويه هيئة الطفل، وإطلاع الآخرين عليها:

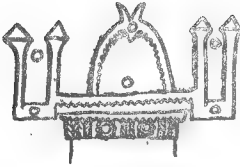
يطلق أفراد مجتمع الدراسة على تلك الممارسة «التجريس»، أو «أبو الريش»، وتتم هذه الممارسة بعد أن يتم عامه الثالث وحتى السابع، إذ يقوم أهله بإركابه حماراً بشكل مقرب أي يولجه مؤخرة الحمار على غير العادة، ثم يمسك بيديه قرصاً من روث البهائم الجاف، ويلبس على رأسه تاجاً من ريش الطيور وتشره هيئته وملابسه. ويقوم أحد الكبار بإسناده أثناء سير الحمار في شوارع القرية والذي يسحبه أحد الأطفال ليمر بكثير من الشوارع ويحيط الأطفال بالحمار والطفل منشدين «يا أبو الريش إنشاله تعيش».

يذهب الكسندر فودور في بحثه عن ظاهرة أبو الريش هذه أنها ترتكن على معتقدات مصرية قديمة ويقارب فيما بين حالة الطفل والإله «بس». الإله القزم الذي كان يصدر إلى السخيرية وإسفاج جو من المرح، ويدل على ذلك من خلال الهيئة التي كان يظهر بها الإله «بس»، في الرسوم الجدارية حيث كان يرتدى تاجاً من الريش، كما هو الحال بالنسبة لهؤلاء الأطفال. وأياً ما كان الأمر فإن الممارسة تدعو إلى تشويه حال الطفل بدرجة تدره عنه حسد الحاسدين الذين يطلعون على حالته تلك فيمتنعون عن إيذائه.

### ٤ - إهانة الأم بأفعال مخالفة لانتمائها الطبقي:

بالإضافة إلى ما سبق فعلى الأم - كما يوجب الاعتقاد - أن تعلن عن مدى حاجتها إلى طفلها الرضيع بأن تقوم - على عكس إرادتها وعاداتها - بتقص دور الشحادة التي تمر على أبواب الناس لتشجذ منهم. وتتخذ الممارسة بعض الأشكال، وأولها أن تمر على سبعة دور يحمل صاحبها اسم محمد وتشجذ من كل منهم قرشاً مخروماً، لتقوم بعد ذلك بتعليقها في رقبة الطفل على شكل عقد يلبسه الطفل، لتستقر القروش تحت أحد إبطيه. كذلك فيمكن لها أن تعطي تلك القروش إلى الحداد ليحولها إلى شكل خلخال يلبسه الطفل في أحد قدميه، وأيضاً يسمح الاعتقاد بأن تدفع بالقروش إلى أحد العرافين الذي تلجأ إليه لعمل حجاب يلبسه الطفل.

وتشير تلك الحرية في التصرف في القروش إلى أن الهدف ينصب على أن تقوم الأم باقتحام دور الشحادة، وهو ما يؤكد على إعلانها عن استعاضها لتشويه هيئتها ومكائنها الاجتماعية في مقابل أن يبقى لها وليدها وهو ما تؤكد عليه البدائل الأخرى لقياسها بهذا الفعل إذ تنهب الإخباريات إلى إمكان استبدالها شجذ القروش بشجذ عادي كما يفعل الشحاذون العاديون. حيث تعمل الأم وليدها على يديها مصطحبة معها سيدة من الفقراء



وتطلب بنفسها من أصحاب الدور التي تمر عليها حمنة للشحات، فتقول «إدبني حمنة للشحات، ليغطيها الناس ما تعودوا إعطاءه للشحاذين ككسرة خبز أو رغيف منه أو أى شيء، لتأخذه ببديها وتعطيه أرفيقة سيرها لصنعه في الإناء الذي معها، وكما يفيد الاعتقاد بأنه ليس هناك إيجاب بأن تستحوذ على ما تم لها شحاذته فيمكن بل غالباً ما تتنازل عنه لرفيقتها - الفقيرة في أغلب الأحيان - وهذا ما يؤكد على أن الغرض يصيب بقيام الأم بالفعل الذي يؤكد على حاجتها الملحة إلى بقاء طفلها، الأمر الذي يدفعها إلى أن تفعل هذا الدور الذي لا يتناسب مع مكانتها الاجتماعية. وكأنها بذلك تثبت جدارتها به من خلال قيامها بهذا الدور الصعب.

يسير في هذا الاتجاه ما أشارت إليه الإخباريات بأنه يجب على الأم إذا تكررت موت أبنائها الذكور أن تعرض على أن تلبس المولود الذكر الجديد ملابس لا تشتريها من مالها أو مال أبيه، بل تستعين بملابس تشحنها ممن لديهم، وتستمر على هذا الحال إلى أن يصل سن الطفل إلى عامين أو ثلاثة.

وهذه الممارسات جميعها تؤكد على استمرار تشويه للحالة الاقتصادية والإمكانات المادية لأهل الطفل ليحتلوا بذلك للخالق وللناس ومدى حاجتهم إليه ومدى حرصهم على وجده بينهم لطعم بذلك يمتنع الأخطار عنه.

#### الخلاصة

تخلص هذه الورقة البحثية بعد استعراضها لموضوعها إلى النتائج التالية:

١ - تتأثر بعض جوانب ثقافة المحدثين بالمعتقدات التي كانت تسرى بين أسلافهم القدماء، بشكل يؤكد على التواصل الثقافي فيما بينهم إذ يدعو إليه ويحققه المكان الواحد، على الرغم من فعل الزمان المتغير، شريطة ألا تتدخل عوامل مستحدثة في التأثير على جوانب هذا التواصل.

٢ - تحتفظ بعض النساء من كيبيرات السن، غير المتعلات، وتعاون المحافظة على الجوانب المختلفة للممارسات الشعبية المتعلقة بالوقاية من مرض الأطفال أو علاجهم، في حين لا تلقى هذه الأفكار الاستجابة نفسها عند الرجال. وقد يرجع ذلك إلى الوضع الذي احتله المرأة في مجتمع القرية، حيث لا تتمتع دائرة اتصالها اليومي إلا في حدود ضيقة على خلاف الرجل. وتعاور العجائز الآن الترويج لتلك الأفكار وإعادة بثها بين غيرهن من المتعطات إلا أنها لا تلقى نفس القدر من الاستجابة مثل الذي كان منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

٣ - تشير المعلومات الميدانية إلى أن تلك المعتقدات والممارسات المتعلقة بها، تلقى رواجاً وانتشاراً ملموساً بين أفراد الطبقة الدنيا في مجتمع الدراسة، غير أن ذلك لم يكن يمنع صعود تلك الأفكار إلى أفراد الطبقتين الوسطى والعليا، ويأتى هذا تبعاً لعدم وجود فواصل أو موانع تمنع الاتصال اليومي الحملي بين جميع أفراد القرية.

٤ - تلعب التثنية الاجتماعية والثقافية داخل المنزل دوراً ملموساً في تبنى أو عدم تبنى الأفكار الغريبة المتعلقة بمرض الطفل عند الفتيات والنساء المتعطات.

وخلصه القول أن هناك تغييراً واضحاً قد طرأ على الأفكار الغيبية المتعلقة بمرض الأطفال وموتهم بدرجة قد تشير إلى ملامح التخلي التام عنها في فترة قادمة لا نستطيع أن نتكهن بها. وقد دفع نحو هذا التغيير وقاد إليه العوامل التالية:

أ - انتشار التعليم بين كثير من أفراد مجتمع الدراسة من الذكور والإناث، وهو ما أسهم في التخلي التدريجي عن الأفكار الغيبية والتي كان يعززها أمية الأفراد وعدم اتصالهم بالأفكار المخالفة لما كان سائداً. ويتفق هذا التدرج مع تدرج انتشار التعليم بين أفراد المجتمع منذ مطلع الخمسينات وحتى الآن.

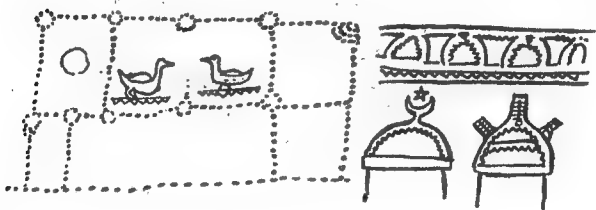
ب - وجود الخدمات الصحية بالقرية (وحدة صحية) (أطباء من أفراد المجتمع) يمكن اللجوء إليهم، كذلك فقد أدت سهولة المواصلات إلى مذبذبة المركز القريبة إلى اللجوء إلى الأطباء المتخصصين بالمدينة، ولعل ذلك يشير إلى أن تلك الممارسات قد استمدت عوامل انتشارها واستقرارها بين أفراد القرية منذ العصر الفرعوني وحتى هذا العصر تبعاً للحاجة الملحة لإنقاذ الطفل من الهلاك، وعندما طرح العصر الحديث إمكانات هذا الإنقاذ لم يتردد الأفراد في السير نحو هذا الاتجاه الفكري الرشيد.

ج - أسهمت أجهزة الاتصال المختلفة - المسموعة والمرئية والمقروءة - في تغيير أنماط فكر وملوك أفراد المجتمع وخاصة ما يتعلق بموضوع هذه الورقة البحثية، كما ساهم التعليم بدور واضح في فهم الخطاب الصحي الذي تبته تلك الأجهزة.

د - يبدو أن تغير شكل المسكن واحتوائه على إضاءة كهربائية، دفعت نحو الإقلال من وجود الأماكن المظلمة به، وهي التي كانت موطناً صالحاً للتأكيد على وجود الكائنات الغيبية، الأمر الذي قد يشير إلى تراجع بعض تلك الأفكار في أركان مظلمة من العقل والوجدان الجمعي.

وفي النهاية يحق لنا التنويه إلى ما أشار إليه عبد العزيز صالح في كتابه التربية والتعليم في مصر القديمة إلى أن أغلب ما عثر عليه من تماثيل وأحجبة في مصر القديمة يرد إلى عصور اضمحلالها السياسي، في حين يقل ما وجد منها فيما خلفته عصور الازدهار الحضاري والسياسي (١٧) نرجو أن يكون ما توصلنا إليه من تغير تلك الأفكار والمفاهيم هو إشارة واضحة إلى أننا نسير نحو فترة ازدهار حضارى.... نرجو.

(١٧) عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم في مصر القديمة، المرجع السابق، ص ٤٥.





٥ - محمد الجوهري، علم الفولكلور، الجزء الثاني، دراسة المعتقدات الشعبية  
، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.

٦ - ويلفريد بلاكمان، أناس في صعيد مصر، العادات والتقاليد، ترجمة  
أحمد محمود، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية الطبعة  
الأولى، القاهرة، ١٩٩٥.

## ٢ - المراجع الأجنبية

- 1 - Maspero New Light on Ancient Egypt (translated by E. lee)  
London. 1908.  
2 - petrie, social Life in Ancient Egypt findon, 1923.

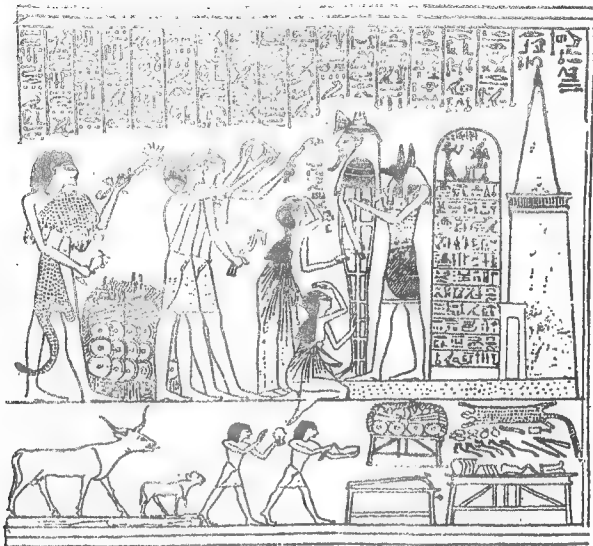
## أولاً: المراجع

### ١ - المراجع العربية

- ١ - أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، القاهرة  
١٩٥٣.  
٢ - بدر الدين أبو عبدالله محمد الشبلي، آكام المرحان في غرائب الأخبار  
وأحكام الجن، مطبعة محمد علي صبيح، ١٣٧٦هـ.  
٣ - سبيع عبدالغفار شعلان، الموت في المأثورات الشعبية، عين للدراسات  
والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٠.  
٤ - عبدالعزيز صالح، التربية والتعلم في مصر القديمة، لدار القومية  
للطباعة والنشر القاهرة، ١٩٦٦.

## ثانياً: مصادر الدراسة

١ - إخبارية رقم (٣)	١ - إخبارية رقم (٢)	١ - إخبارية رقم (١)
الاسم: ص. م. ع السن: ٤٣ سنة المهنة: موظفة الحالة الاجتماعية: متزوجة الطبقة الاجتماعية: الوسطى الحالة التعليمية: دبلوم تجارة	الاسم: ع. ع. ص السن: ٦٥ سنة المهنة: ربة منزل (خاية) الحالة الاجتماعية: متزوجة الطبقة الاجتماعية: الدنيا الحالة التعليمية: أمية	الاسم: ف. م. ص السن: ٧٧ سنة المهنة: ربة منزل الحالة الاجتماعية: أرملة الطبقة الاجتماعية: الدنيا الحالة التعليمية: أمية



احتفالية، فتح القم، تقام لموسم هـ خنفر، (حزاني ١٣٥٠ ق.م.)



مركب جدائري تحمل نساء وبنين رؤوسهن (علامة الحزن) وينشدون للميت

# النعش(\*)

## د. صابر العادلي

(٥) النعش: محفة من خشب لحمل الموتى طولها ٢١٠ سم عذبة وعرضها ٥٥ سم لها أربع قوائم ارتفاع الواحدة منها ٦٠ سم. ويمتد من كل ركن ذراع طول الواحدة ٦٠ سم، تصمد للوحة منها. واللوحة مسورة بسياج (كورنيش) خشبي من كل جوانبها هذا الطيف منها تسهيلاً لوضع الجثمان عليهما. ارتفاع الكورنيش ٤٠ سم. وقد يزخّن النعش بتقويش مثل لفظ الجلالة. ومن أطراف ما صادفت عبارة: «ولقد خاب من الغرر». «ولنا سرور المتاب».

(١) صوب، ١٩٩٣، ١٨٢، يكتبها (Lane 1978: 510) بالباء.

(٢) زهرودة: (ج) زغاريد، صيحات حادة مستغمة تطلقها النساء في فترة الماطة، وعند الطرب والفرح. أصلها: رى رى رى = اسم الإله دج، بالتبعية. أي إله باسم الإله. وهكذا فإن اسم العشب الطبّي: (Pulicaria arabica Coss) عسراج أيوب مطاء = رى رى أيوب. انظر: تظهير ١٩٧٦: ٩٩. وهو يستخدم في الأرياء السابق ليد شم التميم بنقه في الماء والأغصان به، ويژهه أن أيوب قد شفى باستخدمه.

لثة واقعتان - كنت شاهداً عليهما جرتا في قرية «تلوانه» الواقعة في دلتا مصر إلى الجنوب من «ملوف» والشمال من سنترس وشطانوف، وتطل من الشرق علي «البحر الأعظم» لكونه أشبه ببيرة لا تصب ولا تفتح علي مجري.

والتاريخ الشفاهي للقرية يزعم أن الاسم هو «تل» وأنه، وأن «وانه» هذه كانت أميرة فرعونية. وفي مدونات القرن الثامن عشر، يرد الاسم هكذا «ثالولاه». واستبدال التاء تاء هو محلي لغوي مصري<sup>(١)</sup>.

جرت الواقعة الأولى في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي، وكانت الانتخابات الثيابية في مجتمعها. وما أثار أعظم الدهش هو مقدم مركب (زفة) انتخابية يصدرها نعش تقليدي بكل المعايير، محمولاً علي أعتة فلاحين جلدة وفوق النعش رجل جالس لا تفلو هيئته من مهابة. صاحب المركب الهرج والمرج وخالط زغاريد النسوة المستبشرة عنان السماء<sup>(٢)</sup>. ورغم أن النعش كان يعمل حياً لا ميتاً، وأنه تحول إلي ملبر نقالين لشخص ذي حيثية يراد له أن يري، ولخطابه أن يصل. رغم ذلك فإن الاستياء لم يحل بأحد، ليس لوقع الابتداع أو الابتكار، ولا لتمييز شعب عريق بالمرونة فحسب، كما سري. وانفصت «العاركة» بسلام كما يقال في هذه الديار. ولم يحرك أحد ساكناً لاجترار رمز مقدس في بلاد قامت حضارتها علي عقائد ما وراء الموت. ومولع أهلها بتقوير الموتى. ولم يمض وقت طويل إلا وقد انتصب للنعش نفسه أمام أحد الدور وكان هذه المرة يتجه بحلة من بهاء تأخذ بجماع النفس، مؤلفة من سبعة عقود من السعف النض، مصفوف عليها كل متاح من الزهور الحويشة من أقحوان وعليق وحتى نوار اليرسيم ومن ساسابان وصنصاف وجور وكافور.

ولقد حمل النعش هذه المرة عذراء اخترمها الموت غرقى فقد (اشتهاها) جلي «بئر المبالدة» فيما يزعمون، فقد تزلزلت قدمها وهي تسقي مواشيها عند الغروب. كانت جذارتها مزيجاً من رقص فاجع، يتفطر له القلب ونواح أليم. وقد راحت أسها والقريبات يلحنن

(٣) عن خلقوس النذب، والرقص الجنازى وتخليط الوجوه والصدر بالطين Herodotos الكتاب الثانى فقرة ٨٥، نظير ١٩١٧: ٩٤. ١٩78: 99. Blackman 1978: 99. Lane (1995: 101).

رووسن بطين الترع ويلطن ويفردن مناديلهن الزرقاء أمام<sup>(٣)</sup> وجوههن. فيما تذرع الرجال بصبر عظيم معتمين: إنا لله وإنا إليه راجعون.

ومست الأيام حتى كان عام ١٩٥٧ ليستولى النض - من جديد - على أبواب أهل القرية، بل وكل القرى المجاورة «قيضا النصرى» و «السرهيت» و «الخضرة». ولا عجب. فقد حمل النض هذه المرة «معوضاً». وصدر عن النض ما لا يصنفه عقل «معوض»: كان أحذب، قميئاً، زرى الهيئة، قبيح الخلقة، أشعث اللحية، أعمص. يرتدى زعبوطاً تجلد من سيل مخاطه ولعابه. ومطرطراً من اللباد أسوأ حالاً. كان معطوياً وعيباً. لا يعرف من الكلام إلا صرير حشيرة، أشبه بنشيج فطنج. كنا - نحن الصبية - قد اعتدناه وقد اعتادنا بدوره. كان يعرف مقدمه، من زفة الأطفال، لا تمرزهم الغلظة، يرجمونه بالطوب، هازئين. وما كان يرد إساءة ولا يؤذى فعلة<sup>(٤)</sup>.

كان منا من يهرع إلى «مشلة البناو»<sup>(٥)</sup> ليخطف واحداً ليقدمه له. وكان عرفانه لا يدعو التشجيع السوج نفسه يشبعه سيل من لعابه. كانت زفته تأخذ غايته عدد «كويرى الساريد». وبانزعاف معروض إلى الجبانة ليهجج في حرارة قيظ لا يرحم، كانت الصبية تنصرف عنه إلى شتات من لهر آخر فقد كانت تخشى الجبانة بالفطرة.

### النض - النبوة

لم يكن أصل الرجل أو فصله معروفاً. من أين يأتي؟ كثر في ذلك القول. زعموا أنه «فيشارى» حيناً ومن «السرو» أحياناً أو من القرى الواقعة إلى الشمال. ولم يره أحد يغادر القرية ولمه لم يغادرها قط. وكان كمن تنشق عنه الأرض. كان الرجال يجتهدون في تعيين قرية مولداً، أما النسوة فكان يخاضرن ضاحكات بكرامات (مشبوهة) افتاتهن الرجل<sup>(٦)</sup>.

وكان من عقلاء القرية رجل يدعى «الشيخ الغلام». كان لا يعاني من شظف العيش. والأدهى أنه كان مجرباً. وصليفاً في إعداد الأجبة والتعاويد للمحتاجين والمحتاجات خاصة للنسوة الماقرات. وكان هذا فضلاً منه عظيماً. ولقد رأيت مرة يكتب بقلم (الكربا) على ظهر فلاح بائس. أرعن المزاج وحاده به جنة، تذهب بعقله كلما اشتد القيظ فيحرق ويلور ويجزج زوجه من شعرها على أرض تشقت بفعل الجفاف. تزحف في شقوقها السعالي والجرذان. وأغلب الظن أنه كتب بعض آيات الشفاء<sup>(٧)</sup>. ومن عجب أن الرجل كان يلهو ويهمد - ربما بفعل التعب أو من اليأس - ويجنى شيخنا ثمار العرفان، وينزل منزل التوفيق في نفوس الفلاحين.

ويزعمون أن رقاءه وتعاويذه «وصوفة» لم تكن دوماً عديمة الجدوى، ويزعمون أن بركته قد لحقت بأكثر من امرأة، لم تذق طعم الأمومة.

وكانت عادة «الغلام» أن يطلب من مريده (الماقر) ضمن ما يطلب الاستحمام يوم الجمعة، ساعة الأذان (الأذان) بالمنبط بمياه من (بدر سيدى حكيم) في منوف. وتعود من هناك رأساً، إلى جبانة القرية حيث تجد في شقوق أحد المقابر المهجورة «وصوفة». تدفء من صوف رطبة - فتلبسها - وتتوكل على الله.

والعصيفات والشمطارات من أهل القرية ما كن - حاشا لله - ليتركن الأمر دون الغمز واللمز، الذى يجعل العقل أحياناً يتألق بتأويل الحس.

أما الرجال (القوامون) فتضاحكوا من شطحات نسوة قليات العقل والدين. مطلين على الملأ، ومسلحين باليقين الذكورى، أن «الغلام» قد بلغ من الأمر عتياً وأنه وإن كان به فضلة لجماع قليل به فضلة للندية صوفة.

(١) فى رصف هؤلاء المومنين، بالزلافة، انظر Lane 1978: 228. وهذا الوصف لا يزال لهولاء (المزحمين) حتى يومنا هذا، ومعروض نموذج مثالى فى عبادة الأرباباء وقايا المقلد السابفة فى الإسلام: Goldziher 1881: Ch. 3.

(٥) مشلة يشاو: سلة خبز، كلمحان قرعوليان لم تكثرا (نظير ١٩٦٧: ٩٤).

(٦) التكرامة: ما يأتيه (الولى) من خوارق، الدوايد فى مكانين فى الوقت نفسه، السير على الماء كما فعل الولي (أبو مسير) فى مملوره، لنظر: العادلى وحواش ١٩٧٠.

(٧) آيات الشفاء فى السور الخالية: ١٤٠٩، ١٠، ١٦، ١٧، ١٨، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١

ولأن الغلام كان تقياً ورحيماً وميسوراً وأبتر (بلا ولد) فإن معوضاً وجد في داره ملائناً آمداً، من صبية عابئين، وكسرة خبز وشربة ماء وركناً بهيج إليه. وهكذا فقتت القرية ملحاً احتفالاً سليماً بتوقف زفة معوض. ذلك أن دار الغلام كانت تقع على الطرف الشمالي الشرقي للقرية عند (مسلة سابلة) مسافة سابلة.

حتى كان اليوم المشهود «وديت» الزغاريد - انطلقت - عند دار الغلام وبلغنا أن البشارة قد وصلت بجراح تلميذ في الابتدائي أو طالب في الثانوي أو أن محكمة قد حكمت لطرف «بالعدل». ولكن الزغاريد كانت لموت معوض، ولا يحسن أحد أن نسوة قريبنا من فظاظلة القلب يقسوته ليفرحن في موت شماتة، خاصة وأن معوضاً لم يرد قط إساءة، ولا رفع عكازه يوماً دفاعاً، بلؤسه على الأكل، على العكس فإن أباً ريلة<sup>(٨)</sup> هذا الممتوه الحوي، كان «ولياً» طهوراً، علمنا استبان لنا الرشد؛ مرته وجدالته؛ وحسن أمر «ولايته» - كوله ولياً - بعد دلفه، ولا نحسب أن هناك من يزعم أنه يعرف كيف استلم معوض أركان ولايته ولكن خير موته سرى سريان الدار في الهشيم وتعلق الجمع بدار الغلام واعتلت للصبية نوافذها وتسلقوا سقف الدار من أسطح الجيران والمؤكد أن معوضاً غسل كما يليق بولي وكفن في أدراج ثلاثة. وانتصب للنش من جديد على باب دار الغلام. وخرج معوض محمولاً على أكتاف رجال ذاهلة تبسمل وتحول<sup>(٩)</sup> مستمسلة. مذهبة بالمعجزة: «بركانك يا سيدى معوض، شفاعتك!»<sup>(١٠)</sup> يا شيخ، سماح يا مولانا. كان يوم الحشر - ومن يومها ونحن نؤرخ عظيم الأحداث بهذا اليوم المشهود ولم يخب (وليداً) رجاء فلاحينا، المشرفين بلور الإيمان وروح المعجزة. فما كاد موكبه وعلى رأسه للنش يمشى خطوات في «درب الغيبة»، في طريقه إلى الجبانة، حتى شعر حاملوه - حسب زعمهم - بأن جبال الأرض حلت على كواهلهم، وركع حاملو للنش من أمام. واخلط الحابل بالنابل وجأرت العناجر بذكر معوض والله وساد هوس ديني أرعن، وتعلقت الجماهير بالجثمان والنش «بركانك يا قطب». «سامحني يا سيدى معوض إن كنت سهوت وأسأت، عبارة طالب أزهرى، «العفر من شيم الكرام». هكذا أفصحت اللغة عن مضمونها الرافى في شكله الأسمى وكنت أحسب أننا أفقر عباد الله لغة وتديناً. والثقافت الجمع هذه التعبيرات مستبشر<sup>(١١)</sup>.

نقدم للشيخ الغلام من نشي ربيبه وجعل رأسه فوق رأسه المغطى وغمغم بما لا يعلمه إلا الله. واستقامت الأمور. فلم يخطئ الداس تفسير إشارته، «العلامة». وهب الرجال بالنش الذي قام بدورة كاملة إلى الخلف والجمع دھول والزغاريد لا تنى تلعلع والتضرعات تلعو. وأرند الجميع إلى دار الغلام: «بيودع يا عيني بيودع حبيبه»، هفتت امرأة تقصد أن معوضاً بيودع الغلام وداره. واستقر للنش على الأرض. وحل الصمت والفرق حتى أنه كان يمكن سماع سقوط الإبرة. وانطلق الموكب يقوده للنش ملأراً حيناً متباطئاً أحياناً عنيداً حزيناً حيناً. توقف للنش على أبواب دور عرف أطفالها بالرحمة، وتقديم البناو والجبنة القريش لمعوض. وأخيراً وصل الموكب إلى الجبانة. وكانت مقبرة الغلام، قد جهزت لاستقباله. وأقيمت صلاة الميت لمعوض. وقد اعتلت الصبية والنسوة للقيور منتبهة حرمتها، وبدا وكأنه يوم العشر. وعندما كان معوض يلقن الإرشادات الأخيرة التي لا غنى عنها لرحلته وحيداً: إذا سألك الملكان فقل: أنا عبد الله، أموت على دينه، وأشهد أن محمداً رسوله<sup>(١٢)</sup>... وإذا بصبي «مشاغيب» يقول: إنت «بخفشه»، «يتصد تلقنه الجواب»، وهو عارف رينا أحسن منه. وإنهالت صفعه على قفا الصغير. وإنتهت «الدفة» بالسلم. واضطربت الناس، وانفض الجمع. كان للمعجزة فعل السحر وغمر الجميع الرضا. وبدأت الوفود تصل من كل القرى المجاورة. راكبة الحمير «الكموميلات» وعربات النقل، زاعمين أنهم أحق بمعوض

(٨) أبورياله: تعبير مصري لوصف البلهاء  
وطهاة الطل والصغار الذين يسبل لحابهم  
دوماً وكذا مخاطبهم، ويصغر الصبية من  
بمشهم بترديد «أبوريلة عالسيلة»، أى  
يعد لحابه حتى جيبه السلى من جلابه  
على جانبه الأيمن.

(٩) يسمل وحول: سمي اسم الله فقال «لا  
حول ولا قوة إلا بالله».

(١٠) الشفاعة: هى سعي صاحب مكانة  
لدى آخر لخير طرف ثالث (محمد شافع  
المسلمين لدى الله).

(١١) عن سلوك الجماعة في الزحام انظر:  
Durkheim 1938-5, Freud 1959:Ch. 2.

(١٢) التلقين: آخر ارتباط فيزيقي بين الميت  
والأحياء، وفي تسجيلاتنا قام المؤمن  
بإرشاد الميت لدى تلقى الأحمد له من  
رأسه وصدره، ليسجيه في قبره، يا  
صحبته، إذا سألك الملكان فقل: إني  
عبد الله وأؤمن بدین رسول الله، الله ربى  
لا أشرك به أحداً، إلخ. وهنا شديد الشبه  
بما نشره Lane 1978: 517-518. ولكن  
شعلان (١٧: ٢٠٠٠) يورد نصاً طويلاً  
يقتضيه اللقن بعد اللقن وعلى الجانب الآخر  
من اللقن (الخلف) حتى يسمع الملكان  
أيضاً. ولدينا من اللقن ما يؤكد أن هذا  
اللقن هو استمرار لللقن نفع الميت بعد  
النهاة التحليلية. عندما يقوم كبير الكهنة  
برأسلة يد خشبية يفتح فم الموتى يمكن  
صاحبها من التلقن أمام محكمة أروريس  
(Budge 1972:194-9).





حمالة لثقل العرسي إلى المنقورة - مثناة في وضع  
مقلوب رأساً على عقب - مملوءة بالأحجار الصغيرة

ولكن ثمة معضلة تحتاج لحل! ما أين يا ترى للمصريين بهذا النظام العلاماتي المرجعي المؤسس على تذبذبات نشئ تزيول على هذا النحو. ونعود إلى الواقعتين اللتين استعملنا بهما ورقتنا هذه. الأولى مقدم موكب (المرشح - الإله) محمولاً على محفة (النش) . ونفهم الظاهرة علينا باكتشاف نظائرها المتوازية من الماضي والحاضر. إن الإله رع، أو آمون للقابع في قدس أقدسه، كان يخرج وفق مواعيت محددة محمولاً على قاربه - محفة - لزيارة نظائره من الآلهة الأخرى أو لمجرد الطواف بالبلاد (حج) (١٣). كان - وهو العظيم المنزه عن الخطأ - والمعادل يرد على أسئلة رعاياه وعباده التواقين إلى نبوة تجلب عليهم الطمأنينة، سواء عند خروجه أو داخل قدس أقدسه. والأدبيات حاقة بالعشرات من: «استكباب الإله، من المغمورين والميززين. وحسبنا رحلة الإسكندر المرفقة والطويلة - سبعة أسابيع، في قلب الصحراء إلى واحة آمون - سيوه - طالباً نبوءة من (أبيه) آمون. وتوجد في (أبيه) الإله (ذى القرنين) ويصمى هو الآخر بذى القرنين توجد في الإله.

وفي حال خروج الإله فإن نبوءاته كانت تتوسل (برأيامات) النش هشقرة، أن حاملي القارب - المحفة - كان عليهم التوقف من حين لآخر - للراحة على الأقل - وإذ ذاك فإن طلاب النبوءات كانوا يتوجهون إلى الإله بأسئلتهم. كان المؤمن يسأل: هل العجل سليم فيشتريه؟ أين عزته المفقودة؟ هل سيجب أبداً...؟ الخ. فإذا كانت النبوءة إيجابية فإن مصدر المحفة القارب كان يهبط إلى الأرض (بفضل الكهنة طبعاً) ناعوا وكانهم تحت أفعال من رصاص. وإذا تقدم القارب المحفة كان الرد إيجابياً أيضاً وإذا ارتد فمعنى ذلك أن الإله قد رفض (Sauneron 1975: 104-105). إن التقليد، الذي وصفناه آنفاً هو اليلدوخ الذي استمد منه «النش الطائر والحرون» أصوله. ولا تلى الوقائع تتواتر عن «نورش» تؤول تحركاتها للذاكرة الجمعية والوعي والمعلوماتية. وثمة واقعة حدثت في الخمسينيات، حدث أن «الجماهير» أقدمت على قصاص (مشروع): قتل قريب الميت؛ ذلك أن النش رفض المرور من وراء بيت القتيل ومن أمامه. مما أثار الشك فالحسد ثم اليقين وطبعت «الجماهير» عدلتها. (Sauneron 1975: 105-106) ترجم مقالاً لصحيفة قاهرية).

والواقعة التي أوردتها (Lane 1978: 510) إنما تؤكد على أن الوعي والذاكرة الجمعية تسعى إلى تأمين التذاعيات وتشبيه توحيد صاحب النش المهرز (الولي) بالإله. وذلك بإطلاق صيحات التمجيد رع رع رع - رى رى رى - الزغاريد. تباركت يا رع. أما سبب اقتصار ذلك على النساء في أيامنا، فمفردة أساساً إلى دور المرأة كمحامية عن التقاليد وعزلتها النسبية في مجتمع إسلامي واضطرار الرجال المختلطين بالفاطحيين بأحكام الضرورة إلى تبني (سلوكهم). ولكنهم - أي المصريون - يحزنون ما لم تصد النساء لهذا الدور وبالنسبة (لمعرض) فإن الظاهرة تتألف من موهبات ثلاث تؤسس نمطاً:

(١) المستصنف الأبهة المجنوب العجى حبيب الله ومريده. الغالب العقل الموعود بالولاية لما أوردناه.

(٢) هذا (المتفرد) يحدد مسار جنازته. يردد إلى بيت وليه. يتوقف بدور هؤلاء الصبية العطرطين عليه - (هذا كان نظاماً معلوماتياً متحاً).

(٣) انفراج الموقف بطيران النش بعد تصفية الميت حساباته مع الأحياء وإبلاغ رسالته. (وهذا نذكرنا بشدة بموتيف المجادة الطائرة في الأحاديث الشعبية. ثم هجر الميت

(١٣) لقد لحقت الأقصر (طيبة) بصبيح مدحش من طقس خروج الإله محمولاً على محفة - زورق في الرابع عشر من شعبان (فوقيق عقائدى مصرى - إسلامي) فيما يطلق عليه مولد سيدى أبى الصالح، والاسم ليس إلا ترجمة لخروج آمون، كبير الآلهة حاجاً إلى نظرائه من الأرباب الآخرين. وحيث يطوف موكب الإله «زورقه» - بعد خروجه من المشرع المصطنع القائم فوق معبد الكرك - وتهتف الجماهير آمون... آمون... آمون... وجدير بالذكر - كمدال - وجود مركب فوق قبة مدفن الإمام الشافعى في مقام الإمام إلى الجنوب من القاهرة وغيره الكثير، ويسمى هذا (القارب)، المركب معدية الشيوخ. انظر Blackman 1995: 198 نظير ولهم Sauneron 1975: 45 (١٥) أسطورة مرت أوسير (أوزيريس) وبعده من جديد ليصبح سيد «عالم الموتى». لنظر دراستنا (تحت الطبع). وكذا عندما اكتشفت الصورة الزائرات لمدفن يسوع أن القبر كان مفتوحاً رخيلاً.



(الولى) قبره ليحل فى بلاد أخرى أى بعته. ووراء هذا التقليد بلاشك، بعث أوزيريس<sup>(١٤)</sup>، وقبر يسوع المفلوح والخالى فى أسطورة «المسيح».

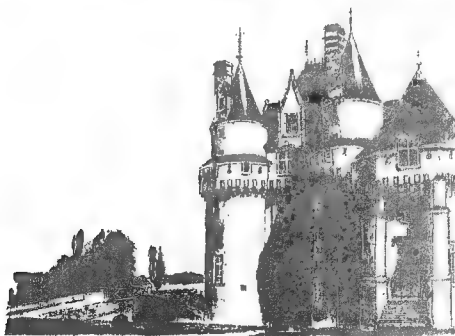
ومن الغريب أن التقاليد والمعتقدات المتعلقة بالنش و «محبة الإله» لانتزال فى عنفوان سيوريتها. وأن آلاف السنين لم تغير كثيراً من ملامح تجلياتها. ولا تفسير لدينا إلا تأجج العاطفة الدينية لدى المصريين وأن روح تحول لديهم إلى رب.

## المراجع

- شمعان، سميح عبدالغفار. ٢٠٠٠، الموت فى المأثورات الشعبية. القاهرة.
- المادلى، صابر. تحت الطبع. سيدى الأريسين: بقايا الأسطورة الأزورية فى المأثور الشعبى المصرى.
- «المستعرب» ٢٤ - ٢٥.
- المادلى، صابر وعبد الحميد حواس. ١٩٧٠. «بعض الظواهر الفولكلورية فى محافظة البحيرة». دورية الفنون الشعبية - القاهرة. ١٢، ٢٥، ١٥.
- عوض، لويس. ١٩٩٣. مقدمة فى فقه اللغة العربية. القاهرة.
- نظير، ولیم. ١٩٦٧. العادات المصرية بين الأمس واليوم. القاهرة.
- Blackman, Winifred. 1995. The Fallabin of Upper Egypt. Arabic transl. By Ahmed Mahmud, Cairo.
- Budge, E.A. 1972. Egyptian Magic. London.
- Durkheim, E. 1938. The Rules of Sociological Methods. New york.
- Freud, G. 1959. Group psychology. London.
- Goldziher, Ignác. 1881. Az iszlám is zítám [In Hungarian.] Budopest.
- Herodotos = Herodotus with an English Translation (The Loeb Classical Library) Cambridge, Mass. 1957-60.
- Lane; E. 1978. Manners and Customs of the Modern Egyptians. London.
- Sauneron, Serge. 1975. Les prêtres de l'ancien Egypte. Arabic transl. by Zaynab al-kurdi. Cairo.



تحولت رابرة الحكايات إلى قارئة لها  
(جوستاف دوريه، نقل على اللوحات لكاتب بيور «حكايات الجنيات» ١٨٦٧م)



قصر هالوس سور لاندز ، المسمى بقصر الأميرة النائمة

# الحكاية الشعبية فى القرن السابع عشر

تأليف: ماتياس فولر

فألتراود فولر

ترجمة: أحمد فاروق

«كان ياما كان، امرأة حبلى اسمها باسكاوشا. عندما نظرت  
فى يوم من الأيام من شباكها الذى وظل على حديقة ساحرة  
شريفة وقع نظرها على حوض جميل مليء بالبندقوس،  
من حكاية «بيترسنلا، لـ جيامباتيستا بازيله

ولذا فلا عجب من أن تظهر فى هذا القرن السابع عشر  
بالذات أكبر مجموعة حكايات أوروبية، بل ربما يعد ذلك هو  
الممار الطبيعى، وبالتالى لم يحدث هذا التطور دون تناقضات.

ولم تصدر مجموعة جيامباتيستا بازيله Giambattista Basile من نابولى إلا بعد موته المفاجئ عام ١٦٣٧م. ولم  
تكن أخته أدرينا حريصة على إصدار المجموعة الحكائية بقدر  
ما رأت أنه من الأهم أن تصنع مما تركه أخوها قصيدة رائعة  
للأجيال القادمة. وقد تبنى تاجر الكتب سالفاتوره سكارانو  
Salvatore Scarano حكايات بازيله، وكان لديه حس جيد بما  
يحتاجه أهل بلده بالإضافة إلى أنه كان شغوفاً بالأدب الشعبى،  
والمقصود هنا فى هذا السياق الأدب الشعبى النابوليتانى. ومن  
ناحية كان هناك عدم قبول للحكاية الشعبية وعدم اهتمام بها  
فى حين أنه كان هناك اهتمام فائق ومتزايد باللغة القومية  
ومعها الحكاية الشعبية أيضاً؛ لأنه على النقيض من كتاب  
«الليالى السلية» لـ سترابارولا، والذى صاحبت فيه حكايات  
شعبية مفردة، اللوئيلات، اشعمل كتاب «البنطاميرون»،  
Pentameron على حكايات شعبية فقط. وينتمى إطار الحكى  
أيضاً إلى الحكاية الشعبية، فهو صياغة موسعة من «العروس  
الحقيقية» (AaTh533). وبالرغم من أن تلك الحكايات مروية  
باللهجة النابوليتانية إلا أنها مكتوبة طبعاً بقلم أحد شعراء  
الباروك وهو بازيله.

نحن ننظر إلى القرن السابع عشر من الناحية الثقافية  
التاريخية باعتباره عصرًا للباروك، وبهذا المفهوم نربطه  
بالقصور والأديرة والكنايس للفخمة، والحدايق الشاسعة على  
الطرز الفرنسى، ولحصون الملكية، إنها حياة موسيقية مطلقة  
وأوبرات ومسرحيات غنائية إلى جانب الموسيقى الكنسية،  
الملابس ثمينة وقيمة وهناك سعادة بالألوان الزاهية، تلك اللونية  
التي لم تجد حرجاً فى أن تغمر ببهجتها حتى كنائس الحج.

ولكن هذا الانطباع يأخذ فى الثلاثى عندما نتذكر أن  
وسط أوروبا قد عانى من ويلات حرب الثلاثين عاماً التي  
كان من نتائجها كثير من الأوبئة وجيوش من الجنود المشردين  
الذين قاموا بالذهب والسلب. وقد تم تداول تلك الأحداث  
المفرزة فى الساجات والمثوثات (المطبوعات ذات الورقة  
الواحدة). ولا يمكن التغاضي هنا عن الخسارة التي تكبدتها  
الثقافة الشعبية؛ فقد اختفت قرى بأحدها وتلاشت الأتباع  
التقليدية وكذا حلقات ومناسبات الحكى، ومع ذلك فلم يضر  
عصر الباروك بتطور الحكاية الشعبية بل بالعكس كانت الجدلية  
المفضلة لدى أدب وفن الباروك موجودة فى الحكاية الشعبية  
المبنية على أساس من الصراع والمميزة بملامح واضحة  
ومشاهد خيالية. بل حتى التناقض ما بين الظاهر والباطن،  
الذى ملك ناصيته أدب الباروك، كان موجوداً فى شخص بطل  
الحكاية، الذى يظهر فى بداية الأحداث بوصفه شخصاً  
مجهولاً، وبهذا كان هناك قدر من التوافق ما بين الحكاية  
الشعبية والأدب فى إطار محدود.

لكن من الممكن أن نلاحظ في أسلوب الحكى واللغة عناصر لها طابع ذلك العصر، ويمكن لذلك للعناصر أن تكمل الطابع الفردي.

ومما لا شك فيه أن بازيله كان يعرف رواة وروايات للحكايات، ومما لا شك فيه أيضاً أنه قد انشغل بهذا الموضوع. ما هو غير معروف فقط إذا ما قد كانت لديه الرغبة في نشرها أم لا. وما هو أكيد أنه قد جذب إظهار شغف مجال فيه تجاهها، فكونه شاعراً مرموقاً وفارساً وحاكماً جعله يقف منها على البعد.

وإطار الحكى يقدم لنا مقارنة قصيرة ما بين الحكايات الشعبية والقصص الأخرى عاكساً بذلك تقييم بازيله للحكايات: «انظروا إذن، فرغبة في الاستماع إلى ما هو جديد، يترك الحرفيون ورشهم والتجار مكاتبهم والحامون قاعات المحاكم والفقهاء لينهضوا إلى مكان الحلاق أو إلى أي مكان آخر يوجد فيه مجال للفرحة وللإصابت بأفواه فاعرة إلى أخبار كاذبة من صحف وتقارير وهمية».

وهكذا تجاور الحكاية الشعبية الفثررة والأخبار الكاذبة ولكن يمكن الفصل بينها في ذات الوقت: «فالمجانز يروون الحكايات للأطفال لتعصية الوقت»، وبطلة إطار الحكى لدى بازيله هي ابنة الملك تسوتسا Zozza، فسوتسا تلعب من قبل امرأة عجوز وتترك قصر أبيها باحة عن قبر الأمير كمبروتونو وتحاول إحيائه، وذلك بأن تملأ كل يوم جرة بدموعها وذلك لمدة ثلاثة أيام. ولإرهاقها بفلها العاس وتقوم جارية سوداء بذرف النجرات الأخيرة في المرة، وعندما يخرج الأمير من النسل الرخاس يعتبر الجارية هي مقلته ويتخذها زوجة له عرفاناً لها بجميلها. ولا تملك تسوتسا سوى أن تعود حزينة إلى المدينة، وعندما تحس الجارية بأنها تعمل جليلاً في أحضانها، تفعل كاهل زوجها برغباتها (وتستطيع أن ترى توجعات الحمل الغربية في قصة «إربونسل»)، وأخيراً تطلب الأميرة العزيزة أن تحكى لها حواديت ويطلع كومبروتونو إلى نساء البلدة ويأمر بأن تأتي أكثرهن حمافة وفصاحة إلى قصره. وهنا يقوم بمحنة ساهرة بوصف النساء اللائي وقع عليهن الاختيار، تسوتسا العرجاء وتشيكيا العرجاء وميتكا ذات العلق السمين وتولا ذات الفم الكبير وبوبا الحدياء وأنثونيلا ذات اللعاب السائل، وتشولا ذات الفم الواسع وباولا العمشاء وتشومونيلا ذات الفم القوي ويكافوا الغشقة».

وأفسحت الدعوة لقص الحكايات المجال للحكايات الثلاثية التي رويت في خمسة أيام ووصلت القصة الأخيرة في اليوم الخامس بإطار الحكى إلى النهاية حيث كانت الحكاية عن «العريس الحقيقية»، فبكثفت القناع عن الزوجة المزيفة وتغالب، بينما تزوج تسوتسا أميرها. والنهاية ليست معقدة أو

تعليمية، بل إنها تتشابه مع نهاية حكايات شعبية معروفة ذات طابع فكه: «والآن أريد أن أنتهي من الأكل بهدوء، واحدة، واحدة، ومن المؤكد أنني سأبقى أصابعي لمدة طويلة بعد ذلك».

والخمسون حكاية يقارب بعضهم البعض. فأولاد التجار هم أبطال حكايات الأخنوين (AnTh 303: Le duje Fratelli)، ولكنهم كتجار يتلامسون مع صورة العصر والمكان. وفي حكاية «الساحر» Le cunto di L'uerco، يعطي الساحر أنثونو الذي يعمل عنده خادماً مائدة سحرية وجماراً ذهبياً وأخيراً يشبعه صبراً (AnTh 563). ويتروسينلا، نعرفها باسم «إربونسل» (AnTh 310) «والديّة» هي «ثراء من جميع الأنواع» (Allerleirauh) (AnTh 510) والخدمة هي «بياض الثلج» (AnTh 709) والقط ذو الحذاء (An Th 545)، الذي نريد تناوله بعد ذلك يظهر في «جاليوزو» (AnTh 545)، ودور السيدة هوله تأخذه الجنيات الثلاث (An Th 480) والأخوة الثلاثة الحيوانات (Le tre Rianemate)، هم أزواج الأخت والأخ الحيوانات (AnTh 552 A) والصمامات السبع (Le Sette Pal-umelle) هم القران السبع (AnTh 451) وهينزل وجريتل (AnTh 327) يدعيان هنا نينلو ونينيللا.

وحتى الحكاية الشرقية علا الدين والمصباح السعري (561 AnTh) كانت موجودة لدى بازيله بعنوان «صخرة الديك» La Pietra del gallo. وذلك قبل صدورها في مجموعة أنطون جالان Antoine Gallauds في القرن الـ ١٨، وبالطبع هنا دارت الأحداث في بيئة إيطالية.

وقد كانت الحكايات مثقلة بالصور البلاغية للباروك، لكن كان يمكن التعرف بوضوح على النموذج الأساسي لها. لم يتم تفسير أي شيء في مسار الأحداث، وربما حاول بازيله بتضمينه للأمنال الشعبية والحكم المتداولة أن يقترب من «صوت الشعب» الذي كان غريباً عليه كشاعر في البلاط الملكي. والأبيات التعليمية في نهاية الحكاية والتي تكون ما يسمى «بالدرس الأخلاقي للحكاية» كان يمكن لها مع ذلك أن توفيق ثرق جمهور القراء من البرجوازيين: «الصنة التي نغلقها مرة واحدة لا يمكن أبداً أن تزول».

وأغلب الظن أن الفارق بين التحويين المعاصر للحكاية وإعادة حكايتها وتناولها شافهاً لا يمكن أن يكون كبيراً. ولتأكيد ذلك ثائية: ففي إطار النقل الشفاهي لا يستعصى شيء في الشعر الشعبي - والمقصود به هنا الحكاية الشعبية - على التغيير فلا يقتصر تغيير نقاط الاهتمام فقط على مستوى الموضوع، بل إن الشكل اللغوي يتطور أيضاً بشكل مرار. وفي مثالنا الحى هنا، يعنى ذلك أن الراوى يستخدم المفردات اللغوية والأقوال المتداولة والأسلوب اللغوي للقرن السابع عشر. ولا تبتعد عن



چرل دی رایس (حوالی ۱۶۰۴ - ۱۶۴۰م) کان مارشال فرنسا بالصورة الأصلية لدى اللحية الزرقاء

# LES CONTES DE PERRAULT

PAR  
PERRAULT



PAR  
PERRAULT



شارل پیرد (۱۶۲۸ - ۱۷۰۳م)

عنوان غلاف الطبعة الفرنسية لحكايات بېرو



«ذو اللحية الزرقاء» يحمل المفتاح الملوّث بدم الخيانة. حول هذا للموتيف الأساسي، قام الفنان بعمل صورة مغرقة للحظات جنونية في مسار الأحداث، من طلب يد العروس بأعلى، إلى موت «ذو اللحية الزرقاء». أسفل إلى اليمين (كارل بيتر جيسلر، نقش على الحديد، ۱۸۴۳م)

ذلك مثلاً إحدى الصياغات عن العريس الحيوان وهي حكاية «الحية» «Lo Serpe» (Aa Th 425) مقرونة بـ (400 AaTh) لدى بازيله : «كان ياما كان، أن جلب الرجل الفقير حزمة من الحطب، كان قد قطعها من الجبل إلى منزله وعندما فك الحزمة وجد بين الفرع حية صغيرة لطيفة».

وكما هو الحال لدى سترابارولا، كانت حكايات «البنتماميرين» محدولة في حلقات المستمعين حيث كانت التسلسل وسيلة لنقل الألغاز الشعبية التي تعرف عليها بازيله في الحياة الشعبية النابوليانية.

وعلى كل حال نفيدنا هذه المجموعة بأنه على الأقل في وسط إيطاليا في النصف الأول للقرن السابع عشر كان هناك كم كبير من الحكايات لم تكن حكايات «البنتماميرين» الخمسين إلا نخبه ممثلة لها.

فلنلق بنأملنا في جنوب أوروبا فيدخل الحكايات الشعبية الشرقية إلى البلقان وصلت إلى أوروبا بالتصورات عن الغيلان وقد اختلطت تلك التصورات عن الغيلان بالتصورات الموجودة في البلقان عن مصاص الدماء (فامبير) والنساء اللائي يصصن دماء الصبيان Lamen, Strigen. ونتيجة لقتامة والرعب في حكايات مصاص الدماء ظهر الاعتقاد في مصاص الدماء بجلاء في الساجات بالقام الأول. ثم دخل ذلك الاعتقاد في القرن الثامن عشر في تقارير المحاكمات، لكنه صنع لنفسه شكلاً مستقلاً هو حكايات مصاص الدماء Vampirismärchen.

وقد كان من اللازم في النهاية أن يخفى منها الجو القائم. فهناك أميرة ترقد في نعشها بمدفن الكنيسة وتتغذى على جثتها (AaTh 363). ويتمكن البطل الشجاع أخيراً من تعقيق الخلاص للأميرة وذلك عندما يحررها من القامبيرية (مص الدماء) وبعد ذلك يتزوج الأميرة ويكسب على الأقل نصف مملكة ويتحول الأميرة من مخلوق بشع إلى عريس شابة وجذابة على أكمل وجه، ويختفى الخوف والقتامة. هناك صياغة وحيدة، تتداعى فيها لدى البطل ذكريات غير طيبة عن الصبايح الذي تلا خلاص الأميرة والعودة من المدفن، عندما جلست الأميرة العجبة على مائدة الإفطار وتناولت إفطارها بهم شديد. ولكن من المؤكد أن تلك إضافة متأخرة قد قام بها أحد الرواة الذي تناول الحكاية ببعض الدماء. وقد أطلق على الجندى في القرن السادس عشر اسم «فراء الدب» لرقاده كسولاً في حظائر الفلاحين الشترية وقد كان ذلك الجندى بطلاً لحكاية شعبية ترتكز على اعتقادات وأعراف أقدم. قدم قص الشعر هو إشارة إلى وعد لم يتم الوفاء به. وهذا الموتيغ موجود بالفعل في الرواية القديمة «أبولونيوس فون تيرويس». ويحدثنا هانس ياكوب كريستوف فون جريمسهاوزن Grim-

melshausen في القرن السابع عشر عن أصل اسم «فراء الدب». ولكي يقدم الجندى بوصفه بطلاً للحكاية، ويضمن مصداقية ذلك، يجعل أحداث الحكاية تدور في القرن الرابع عشر لأنه في وقت حروب الثلاثين عاماً وما تلاها، لم يكن ممكناً أن يكتسب جندى أي تعاطف لدى الناس، حيث قام المعسكر بنهب وسلب البلاد. وقد أمكن عن طريق العودة بالزمن إلى الوراء الابتعاد عن الواقع التاريخي المؤلم. وقد أضفى جريمسهاوزن على الحكاية لونية محلية، فقلل الأحداث إلى مسقط رأسه هوهرنرود Hohenrode بمنطقة أهرنتال Achertal (Aa Th 361).

يتوه أحد الجنود في الغابة، بعد معركة خاسرة وهناك يقابله شبح، ربما كان الشيطان نفسه، ويحده بالمال والبيرة والدخان والبراندى، عندما يقبل أن يرتدى فراء الدب بدلاً من المعطف، حال أن «لا يسرح شعره ولا يقصه ولا يحلق نفعه ولا يقص أظفاره، ولا يخلّف أنفه، وعندما لا يغسل يديه ووجهه، ولا يصح مؤخرته».

وعندما يتأكد المحارب أن روحه لن تمس بسوء يعقد العلف مع الشيطان وهكذا يجوب «فراء الدب» الدنيا، وبعد وقت قليل تطويه «قذارة فظيعة»، وتبدو الأظفار مثل مخالب السر، ولكن عندما يظهر الدوكات (عملة ذلك الوقت) يرحب به صاحب الفندق، وهناك يعقد «العيد فراء الدب» رهاناً مع ابنة سيد محترم ويكسبه ويتخذ ابنة الرجل البذيل زوجة له، ثم يعود المحارب ثانية إلى الغابة. ويرجع في عربة تجرها الخيل نظيفاً، بذقن حلقة كفافس نبيل، إلى قصر السيد. وعندما يتعرف على زوجته، وهي الصغرى بين البنات الثلاث، تصاب الاختان الكبيرتان بخيبة الأمل، لأنهما أرادتوا الزواج منه وتشفق إحداهما نفسها وتسقط الأخرى في البئر، وبذا يحصل الشيطان على رويحين في الحال.

وربما يكون جريمسهاوزن قد أخذ النهاية مقتل الأخنتين الحاقدين عن «قصة جريمة قتل» من كتاب جيورج فليب هارسدورف «الساحة الكبيرة لعرض جرائم القتل البائسة». ولم يتضح إن كان جريمسهاوزن قد ألف حكاية «فراء الدب» أم أنه فقط قد رواها عن آخرين. وقد كان طابع حياته الهائل بالأحداث والمعاصرات، قد جعله على علاقة وطيدة بالشعب والفلاحين وخاصة، وقد كان هو مالك حانة «النجم الفضي» في جايسباخ (وبعد ذلك عمدة في ريشن). وقد كانت المطاعم دائماً مكاناً لتبادل الخبرات ولتبادل التراث الحكائي الموروث.

وقد تم تصوير سلوك الأخت الصغرى وطيبة قلبها بشكل أفضل في الكثير من الصياغات الأخرى لحكاية «فراء الدب»، فهي في تلك الصياغات لا تتزوج فراء الدب عن طريق المصادفة ولكن لحسن طابعها.

ثمينا) وفي إنجلترا حتى حوالي عام ١٠٠٠م)، لأنها تحمي مخزون الطعام من الفئران والجذران السفيفة. وعندما تكاثرت بشكل أصبحت به حيواناً منزلياً في كل البيوت، قُلت بالطبع قيمتها، والمثال الأول الذي احتضنته الصيغة الإنجليزية للحكاية كان باللاتينية (ويُرجع إلى ١١٧٥م) وكان مرتبطاً ببناء مدينة البندقية: فقد كانت هناك صداقة بين تاجر غني وتاجر فقير وعندما يسافر التاجر الغني على متن سفينة تجارية يعطيه للتاجر الفقير كل ما يملكه: قطلين. ويذهب الصديق إلى بلدة أجناسها الفئران، ولم يكن بها أية قطط، ويدفع أهل البلدة مبلغاً هائلاً ثمناً للقطط ويقوم الصديق الغني بتوصيله مخلصاً لصديقه الفقير.

في القرنين التالية، كان لابد لهذه الحكاية أن تترك أثراً غريباً بعض الشيء وأن تعد أساساً لحكاية هزلية. والصياغة الجديدة لهذه الحكاية قد حصلت ثانية على خلقية مكائبة وتاريخية ملموسة فعمدة لندن اللورد ريتشارد وينجستون قد نشأ في أسرة فقيرة. من المفترض أنه كان صبي طباط. وقد ترقى في عمله حتى أصبح مواطناً ثرياً. وقد دفن بعد وفاته في كنيسة سان ميشيل الملكية وترقد في نفس هذه الكنيسة أيضاً. على الأقل منذ عام ١٦٧٠، إن لم يكن قبل ذلك. قصة محطلة في تابوت زجاجي ولابد من طرح السؤال لماذا ترقد هذه القطة في الكنيسة؟

وتجيب الحكاية على ذلك: لقد حصل وينجستون على ثروته عن طريق قتلته. وهي إجابة ليست جادة تماماً ولا يمكن الأخذ بها كما في حكايات الحيوان أو الأسباب التي تقدمها عادة تلك الحكايات. ويرجع الفصل في ارتفاع وينجستون إلى لجهاده ومهته، وهكذا صار اللورد العمدة من القرن الـ ١٥ شخصية من شخصيات الحوادث واستطاع أن يتوحد معها البرجوازيون اللندنيون والبرجوازيون الإنجليز في القرن السابع عشر، فقد وقف هؤلاء عند الملك شارل الأول لأنه سعى إلى تطيل البرلمان وقد أضموه في النهاية.

وعندما كان للحكاية الشعبية القدرة على إدخال الأحداث المستجدة إليها فإن ذلك يثبت قدرة ذلك الجنس الأدبي على الحياة وحسب للناس ولانتشاره.

ولقد رأينا أن الحكاية الشعبية تختلف على سبيل المثال عن التوقيلا في أنه يندر تدوينها وبذلك يمكن الإبقاء على حقة الحكى. فالراوي يحصل غالباً على تقدير مقراضع: نقمة أو مشروب. وفي كل الحكايات نجد تلميحاً إلى ذلك إلا أننا نجد على الصعيد الأوروبي رواية حكايات مكلفين ومحبين، وكانوا في المقام الأول في البلاط الملكي الروسي ولدى كبار الأمراء، وكانوا يكافون على الفور بوشاح أزرق بلون السماء وأحذية برفية من جلد العجل.

والثير للاهتمام لدى جريملهاوزن هو «المعين الخارق الطبيعية»، فهو شيخ ولكنه يمتلك جسداً. وهذا الشيطان بعيد كل البعد عن صورة الشيطان في الدين كما رأينا فهو هنا في الحكاية يقوم بمعاونة المحارب المحتاج للمون والذي يهيم بعد المعركة الخاسرة على غير هدى، وفوق ذلك يساعد في عقاب الشر الذي لم يكن بعد ظاهراً في شخصية الأخوين الكبريتين، ثم ظهر مؤخرًا. وفي طراز حكاية «صفقة الشيطان مع الأخوة الثلاثة»، يدعى الشيطان أجنس، ويعقد حلفاً مع الأخوة الواقعين في الضيق المادي. ويتفقون على ألا يتكلم الأخوة أمام الأضراب سوى بضعة جمل وألا يستطيعون أمامهم غيرها. وعندما يتحدث الأخوة بهذه الجملة، التي يمكن من خلالها تأويل أن الحديث يدور حول عمل إجرامي في أحد المطاعم، يستغل صاحب المطعم الفرصة لتحقيق جريمة قتل بغرض السرقة، كان قد دير لها منذ زمن بعيد، طامها أنه وجد ثلاثة كباش فداء يمكن إثبات إدانتهم بهذه الجريمة وما يمنع صاحب المطعم وزوجته شيء عن الجريمة سوى الجبن والخوف من أن يكشفوا ومن العقاب. ومع ذلك يظهر الشيطان في الوقت المناسب. بوصفه خادماً للعدالة. لتفليس المتهمين الأبرياء وليثبت إدانة صاحب المطعم وزوجته الخبيذين، إنه شيطان ذكي يخرج الشر من مخالبه ليظهره أمام العيان ويغضى عليه. وإلى جانب ذلك فهناك في الحكايات الهزلية الشيطان الغني البائس مضرب الأمثال، ولكن هذا التصور لا يخلو من هرطقة والحاد لأن الشيطان الذي يستطيع كل فلاح استغلاله، لا يمكن في الغالب من أن يصيب روح أي شخص بأذى.

وكان الساجيست يوهانس بريتيروس من مدينة لايبزيغ قد دون في كتابه «الجزء الآخر من وصف العالم» (عام ١٦٦١)، الحكاية التي نشرها الأخوان جريم بطوان «العمار الغريب» ومن المعروف عن يوهانس بريتيروس ولحمه بالكتابة واستغلاله الاتصال بالمسافرين والتجار بالمدينة ليتعرف على غرائب الأحداث، وكان ذو خبرة واسعة بالكتب. والمزيف الأساسي «العمار الغريب» هو تحول إنسان إلى حمار أو تشوه رأسه بأذني حمار، وهو مزيف معروف لدينا منذ القدم، فنحن نتذكر العمار الذهبي، و«الملك ميدلس» وقد نقل بريتيروس زمن الأحداث إلى القرن الـ ١٧: فقد سافر أحد أبناء البرجوازيين إلى السويد، وسحرته ساحرة شريرة وابنتها إلى حمار وكان عليه أن يحمل الأجوالة الثقيلة، إلى أن تمكن من الرجوع إلى شكله الإنساني بأن أخذ يأكل زهر الزنبق لكن البطل لم يصب أي حظ من السعادة أكثر من ذلك.

ونجد في إنجلترا في القرن السابع عشر حكاية «القطة الثمينة» (Au Th 1651) فقد اعتبرت القطة لعدة قرون حيواناً

تأثير محظية الملك العجوز المتظاهرة بالقوى ميتينو- Mainte- non، وقد عرف بيرو حكايات «البنسامين»، لكنه أخذ في مجموعته حكايات شعبية فرنسية فقط. وبالنسبة لم يعالجها كلها بأسلوبه الخاص. وقد عرفنا من مذكراته التي مازالت باقية في شكل مخطوط، اهتمامه المثير بالفولكلور وقد شمل مفهومه عن «الخرافات والأخطاء الشعبية»، الحكم الشعبية المختصة بالطقس والزراعة (قارن الأمثال الشعبية المرتبطة بالشهور القبطية والتي تصف الطقس ومواسم الحصاد- مترجم). وقد حاول بيرو أيضاً أن يعيد صياغة الحكايات في شكل أبيات شعرية، لكن الصيغة الشعرية كانت هي الناجحة والحكايات التي قدمها بيرو للقارئ (دون إطار للحكي) هي :

الجمال النائم Le Belle au bois dormant (Aa Th 410)

ذات الرداء الأحمر Le Petit Chaperou (Aa Th 333) rouge .

نور اللحية الزرقاء Barbe - Bleu (Aa Th 312)

السيدة هوله أو الجنيات Le Fées (Aa Th 480)

سندريلا Cendrillon (Aa Th 510)

ريكيه أبو قوصة Riquet a La houppe

عقلة الأصبع Le Petit Poucet (Aa Th 700)

وقد انتشرت حكاية بيرو بداية في صالونات السادة المكابر ثم طبعت ١٩٩٦/٩٧، في البداية تحت اسم بيبير بيرو. ولم يل بيرو هملاً لاستقبال الحكايات فالفراء الذين تشبهوا بالروايات المتكلمة الصلعة تحولوا - وهم يكونون العرفان لبيرو - إلى متعة قراءة جديدة. وبغير ذلك كانت الحكايات التي تنتمي أصلاً للتراث الشفاهي سالحة تماماً لأن تحكي وتعاد حكايتها مرات عديدة. فقد ساد الملل الصالونات والحجرات الجانبية لقاعات القصور ولا يستثنى من ذلك قصر فرساي. وبالنظر إلى هذه التجمعات من الناس وجماعات القراء منهم، فقد أبهرهم بيرو بإشارات إلى أحداث معاصرة ذات مضمون طريف، ورجع الصدى الذي أحدثته «حكاية أمي الأوزة» لم يتوقعه بيرو نفسه ولم يشده، لكن مجموعة الحكايات كانت في مضمونها وشكلها شيئاً جديداً على الأدب الفرنسي.

وبشء من التسويع أعلن شكل جديد من الفكر عن قدومه : التحول من ثقافة البلاط المدللة إلى البساطة التي عبر عنها جان چاك روسو بعد ذلك بحوالي ٧٠ عاماً من ذلك الوقت، بصيغة «المودة إلى الطبيعة».

وقد أعاد بيرو قص الحكايات الشعبية وفقاً للطريقة التي تداولت بها في فرنسا وفي البلدان الأوروبية الأخرى، والأسلوب كان معاصراً لكن كان قريباً لشكل الحكاية الشعبية.

وحسب إيفان الرابع الملقب بالرهيب، كان لديه رواية حكايات، ثلاثة شيوخ عميان، تبادلوا قص الحكايات له ليلاً في جناح نوم. لكن الفلاحين والحرفيين وسكان المدن قد استمتعوا أيضاً بالحكايات أثناء الولايم.

وتشير كتب الوثائق Chronicle إلى أن من كانوا يروون الحكايات، كانوا في المقام الأول أناساً كباراً في السن أو عجائز. ويمكن فهم ذلك لأن العجائز كانوا أكثر تمسكاً بتقليد الحكى وقد حملوا معهم طوال حياتهم برنامجهم الحكائي، وقد جمعوا خبرات وتجارب متنوعة. وحين لم يعد في استطاعة الكبار أن يقوموا بعملهم كرواة للحكايات فقد استطاعوا أن يقدموا للزوجة الذين مازالون يمارسون عملهم بعض التسلية في ساعات راحتهم فالحكاية الشعبية وجدناها إذن لدى كل الشرب ولم تعد بعد خرافة Ammenmitrchen .

وكون الحكاية قد نقلت شفاهياً، يجعلنا نفهم كيفة بقائها حتى في أوقات الخراب الثقافي، مثل حرب الثلاثين عاماً؛ فالحكي لا يتطلب استمدادات خاصة ولا أية جهود أو تكاليف مادية، لقد استطاعت الحكاية أن تستمر في البقاء في حين اختفت الألعاب التقليدية والموكب وأنحلت فرق المسرح.

وإذا كانت مجموعة جيامباتيسنا بازيله المنشورة بعد وفاته قد ظهرت في بداية القرن، فإن نهاية القرن قد شهدت مجموعة شارل بيرو. ولا نعرف إذا كان بازيله قد أراد طبع مجموعته أم لا. أما عن شارل بيرو فنعرف أنه كان شاعراً وعمل لمدة طويلة مع جون بابتيست كولبير Jedin - Baptiste Colberts، وزير مالية لويس الرابع عشر، وقد كان بيرو حذراً حيال مجموعته الحكائية (ولا عجب في ذلك، إذ كان قد خصص أعماله الشعرية كلها لمدح ملوكه). وقد سمي المجموعة «حكايات أمي الأوزة» Contes de ma mère، وتنتمي إلى Oye، وصدرت ووقع أسفلها أن هذه الحكاية لا تسمى للأدب، والمعاون ليس من تأليف بيرو نفسه بل إنه قد أخذ من أفواه الجماهير، فهم يطلقون على الحكايات الشفائية «حكايات الأم أوزة»، ومصدر هذه الصورة غير محدد.

ومجموعة بيرو بتصدرها صورة من عمل أنتوان كلوزيه Antoine Clouzier، مطبوعة من نقش على النحاس، وتصور رابرة تقوم بالنزل أمام المدفأة. ولكي يتخذ بيرو مسافة أكبر من مجموعة الحكايات، قدم ابنه بيير بيرو كمؤلف لمجموعة الحكايات، وللكتاب عنوان إضافي هو «قصص وحكايات من الزمن الماضي» Histoires ou Contes, du Temps Passé، وهناك إضافة أخرى avec moralités أي بقيمها الخلقية. وبإضافة القيم الخلقية المستقاة من الحكاية الشعبية وكذلك تلك التي ألحقت بها، توأمت الحكاية الشعبية مع الحياة ذات الطابع الأخلاقي ومع الملل التي سادت البلاط آنذاك تحت





سندريلا : الأمير يخلع حذاء سندريلا

# CONTES ET NOVELLES EN VERS. DE M. DE LA FONTAINE.



Sur Plaque

A PARIS,

Chez CLAUDE BASTIN, vicaire  
vis le Portail de la Sainte Chapelle,  
au signe de la Croix.  
M. DC. LXV.

چون لافونتين، «كهايات ونوفيلات»  
عنوان الغلاف لأول ستة أجزاء من الخرافات.



رواية كهايات تتوجه بحكاياتها إلى الأطفال

IL  
CONTO  
DE CONTI  
TRATTENIMENTO A' FANGIULLI  
Trasportato dalla Napolitana  
all' Italiana favella, ed adorna-  
to di bellissime Figure.  
  
IN NAPOLI MDCCCLXXXIV.  
Presso GIUSEPPE MIELIACCI.  
Con Licenza del Superiore.

## LA PIETRA DEL GALLO TRATTENIMENTO PRIMO Della Giornata Quarta.



Domenico Amello, per virtù d' una pietra  
scavata in capo d' una Gatta di casa Giuova-  
ni, e ricco; ma essendosi rubata da due Magia-  
canti, torna vecchio e povero; e essendosi per  
lo stesso; ha ancora d' una pietra nel Regno d' e  
sotto; e questo, la risposta, torna alla finta di  
prima, e si veduta del labir.

Era nella Città di Giotta nera un certo  
Domenico Amello tanto disgraziato, e  
povero.

## LE SETTE PALUMELLE TRATTENIMENTO OTTAVO Della Giornata Quarta.



Sette fratelli partono dalla loro casa, perché  
la Madre vuole che vada figlio-filina, onde ca-  
piando sempre il destino trovano le sette palu-  
me, e così si trovano le sette palu-  
me.

Nella Città di Bene si vengano, vi era una  
buona femina, la quale in ogni tempo ha-  
veva un figlio vecchio, tutto vecchio, e  
fatto, che però una lettera del Reo Pan-  
tite aveva, e la giovane disse alla Madre  
in giorno, se quella volta non si vengano  
adatti di noi, perché vogliamo andare vi-  
gore.

غلاف مجموعة كهايات بازيله، واحدة من للطبعات المبكرة،  
«البازيليين»، بداية كهاية «ديك الحجر»، بداية كهاية «الحمامات السبع»

الموسيقيين الذين يقومون بالعزف حول مائدة الحفل يقومون بعزف قطع موسيقية قديمة قارب أن يطويها النسيان (ما عدا ذلك تقبل كل اللقظات الزمنية الجميلة بدون تعليق).

وليولة الزفاف كانت رائعة لأن الأمير لم يشعر بأى تعب والأميرة لم تتعب إلى النوم لأنها قد نامت مائة عام من قبل. ولأن بيرو له خبرة كبيرة بالحكايات الشعبية الفرنسية فقد استطاع أن يربط مثلاً حكاية الجمال الدائم بموتيف حكاية «مطارحات زوجة الأب الشريرة»، ونستطيع أن نلحظ دائماً أن الموتيف هو فى الوقت نفسه وسيلة للانتقال إلى الحكاية الشعبية المجاورة. وحكايات بيرو تنتمى إلى الحكايات السحرية، ويستلضى من ذلك ذات الرداء الأحمر التى تنتمى إلى الحكايات التحذيرية المخصصة للأطفال. وفى الصياغة التى وصلت إلينا عن الأخوين جريم، ينفذ سيد ذات الرداء الأحمر وجدتها، أما لدى بيرو فيقوم الذئب بالتهام ذات الرداء الأحمر وجدتها ثم يخفى داخل الغابة.

وفى حكايات بيرو يحل المردة وأكلة لحوم البشر، أو حتى فارس مثل ذى اللحية الزرقاء أو حيوان مثل القط ذى الحذاء من مجرى الأحداث : فأكثر الشخصيات جذبا للانتباه فى الجمال الدائم هى الجنيات مثلاً، إنهم ينتمون إلى تصورات اعتقادية كلنية ويسيطرون على المشهد الحكائى الفرنسى، ولم يكن لدى الشعوب الكلتية حكايات هزلية ولا حكايات الحيوان. وقد يكون ذلك لظروف خاصة، لأن الأكاديميين ورجال البلاط كانوا يرون أن الحكاية الهزلية مبهذلة جداً.

وحكاية الحيوان انتقلت بسهولة إلى الخرافة Fabel، وقد كان جون لافونتين مثلاً لا تظير له لأدب الخرافة. وقد أراد شارل بيرو أن يصدر كتاباً مؤرخاً، لكنه وجد صدق مفاجئاً وتقليداً لكتابه فيما بعد، وعلى أثر ذلك طغى فيضاً من حكايات «الجنيات» على الأدب الفرنسى. وقد قرأت شارلوت فون أورلوانز، المعروفة باسم إيزيلوته Liselette Von der Pfalz - وزوجة أخى لويس الرابع عشر - حكايات بيرو بشغف وتذكرت حكاية «سندريلا» التى تعرفها منذ الطفولة.

وبذلك استخدم التكرار على سبيل المثال ليوصل به إلى درامية وتصعيد الأحداث، ففي نهاية حكاية ذى اللحية الزرقاء، وعندما يهدد الفارس امرأته بالموت تنادى أختها التى تنف وبقة البرج : «أنا يا أختى العزيزة، ألا ترين شخصاً قادمًا. وترد الأخت أنا لا أرى شيئاً فى الغبار سوى وهج الشمس وخضرة للجبل»، وتنادى المرأة التحمسة التى تأمل فى قدم أخويها مرة ثانية «أنا يا أختى العزيزة ألا ترين شخصاً قادمًا، وترد الأخت «لا أرى شيئاً فى الغبار سوى وهج الشمس وخضرة للجبل»، وتنادى المرأة المهدة للمرأة الفاتحة «أنا يا أختى العزيزة ألا ترين شخصاً قادمًا»، وترد أنا «أرى سحابة من الغبار تأتى تجاهنا، وتساءل للمرأة «هل هم أخوتنا»، وترد أنا «لا يا أختى إنه قطع من الخراف»، وأثناء تهديد ذى اللحية الزرقاء تسأل مرة رابعة «أنا يا أختى العزيزة، ألا ترين شخصاً قادمًا»، وترد «أرى فارسين، لكنهما مايزالان بعيدين جداً»، ويهرض ذلك يصل الأخوان فى اللحظة التى يريد فيها ذى اللحية الزرقاء أن يذبح امرأته ويغفلانه. ومن خلال شخصية ذى اللحية الزرقاء تظهر لنا شخصية معروفة لنا من العصور الوسطى، لقد عرفنا من قبل كيف وجدت أفعال جيل دى رايس Oilles de Rais طريقها إلى المساجات والبلالانات ثم الحكايات، ولدى بيرو فقد ذى اللحية الزرقاء كل السلام العفريتية المتقادمة، إنه يقدم نفسه هذا كنبيل ثرى، يسكن الزيف ويفتح عزبه أيضاً للحفلات والرقص والمصيد وتجمعات الأصدقاء. وإذا كان بيرو قد حصل على مادة حكاية الجمال الدائم من منطقة أنهر Anjou، فإنه لا بد قد حصل فى رسمه لكارليس قصر الأميرة النائمة على انطباعات عن قصر أويس Château d'Ussé الواقع فى منطقة تل لوار وسط غابة شيلو Chinon والذي تسميه العامة قصر «الأميرة النائمة».

وإذا كان وصف القصر المسحور يخاطب الخيال والوجدان، فإنه نستشعر من بيرو تعليقات إنشائية نافذة؛ فنسجد تصديق الأميرة النائمة من سبات المائة عام تظل محتفظة بجمالها الأخاذ، لكن الأمير يندهش من ارتدائها لملابس جميلة لكنها قديمة مثل ملابس جدته ذات الياقات الكبيرة الصلبة، وحتى

من الموروث القصصى العالمى (الألمانى)

## مختارات قصصية مترجمة

ترجمة: د. توفيق على منصور

نقلاً عن النص الإنجليزى:

Grimm's Fairy Tales: Stories Old and New (New  
Lanark, Scotland: Geddes and Grosset Ltd., 1995)  
pp. 153 - 160, 116 - 122, 9 - 14.

### الصيد وامرأته

كان الصيد يعيش مع امرأته فى كهف بالقرب من شاطئ البحر. واعتاد أن يمضى اليوم فى صيد السمك. وبينما هو جالس على الشاطئ ذات يوم ممسكاً سنارته وهو ينظر إلى صفحة الماء ويراقب غمازته، إذا بسنارته، تسحب منه على حين غرة إلى أعماق البحر. وعندما رفع سنارته، وجد فيها سمكة كبيرة.

قالت له السمكة:

« أرجوك أن تدعنى أعيش، فأنا لست سمكة حقيقية؛ بل أنا أمير مسحور. أعذننى إلى الماء ثانية، ودعنى أمضى إلى حال سبيلى!

فصاح الرجل قائلاً:

« ياللهول! لست فى حاجة إلى كل هذا

الكلام لتعبرنى عن موقفك؛ فليست فى حاجة إلى سمكة تتكلم. اذهب إلى حيث شئت، فأنت الآن حر طليق!

وأعاد السمكة إلى الماء، فانطلقت فى سبيلها إلى عرض البحر، مخلقة وراءها شريطاً طويلاً من الدماء. وعاد الصيد إلى امرأته فى الكهف، فأبلغها بأنه اصطاد سمكة كبيرة، وأنها أبلغته بأنها أمير مسحور، فاضطر إلى إعادتها إلى الماء، عندما سمع حديثها. فقالت امرأته:

« ألم تطلب منه شيئاً؟

فأجابها قائلاً:

« كلاً! فماذا ينبغى عَلىَّ أن أطلب؟

قالت المرأة:

- أه! نحن نعيش معذبين في هذا الكهف  
ذو الرائحة الكريهة - وعليك أن تعود إلى  
هذه السمكة، وأن تطلب منها أن تهبنا كوخاً  
صغيراً نعيش فيه!

وتردد الصياد كثيراً قبل أن يعود إلى  
البحر، ليطلب هذا الطلب. وعندما وصل إلى  
البحر، وجد الماء أخضر اللون، مائلاً إلى  
الصفرة. وجلس على حافة الماء، وتادى  
قائلاً:

أيا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فأليس زوجي

وبال حياتي

تريدك أن

تعطينا متعة!

عندئذ، أقبلت عليه السمكة، وقالت:

- حسنًا، فماذا تطلب؟

فأجاب الصياد:

- أه تقول امرأتى: إننى عندما اصطدتك،  
كان يتعين على أن أطلب منك شيئاً، قبل أن  
أدعك تمضين إلى عرض البحر. فهى لا  
ترغب في العيش بعد الآن في الكهف، وتريد  
أن تعيش في كوخ صغير.

فقالت السمكة:

- اذهب الآن، فسوف تعود إليها، وتجدها  
قد سكنت الكوخ!

وعاد الصياد إلى امرأته، فوجدها واقفة  
على باب الكوخ.

وقالت له:

- ادخل! أليس هذا الكوخ بأفضل من  
الكهف؟!

فدخل الرجل، فوجد ردهة فسيحة وغرفة  
نوم ومطبخاً مجهزاً. وخلف الكوخ، وجد  
حديقة صغيرة حافلة بأصناف الخضروات  
والفواكه والزهور؛ كما وجد فناءً مليئاً بالبط  
والدجاج. وهنا قال لزوجته:

- أه! كم نحن سعداء بالعيش في هذا  
الكوخ؟!

فأجاب امرأته:

- سوف نحاول أن نجعل حياتنا سعيدة في  
هذا المكان على أقل تقدير.

ومرت الأمور على خير ما يرام؛ فمضى  
أسبوع تلاه أسبوعان؛ وحينئذ، قالت امرأته  
السيدة آليس:

- يا زوجي العزيز! ليس في هذا الكوخ

متسع يكفل لنا رغد العيش؛ فالغناء

والحديقة صغيران جداً. ولهذا، فإننى أرغب  
في العيش في قصر كبير مبني بالأحجار.  
وعليك أن تذهب إلى السمكة ثانية، وتطلب  
منها أن تمنحنا قصراً.

فقال الصياد:

- أيتها الزوجة! أنا لا أريد أن أذهب ثانية  
إلى السمكة؛ فربما غضبت منى. وعلينا أن  
نلتزم بالقناعة والرضا بهذا الكوخ.

فصاحت المرأة قائلة:

- كلاً! إن ما تظنه هو الباطل؛ والحق أن  
السمكة سوف تلبى طلبنا عن طيب خاطر.

وما عليك إلا أن تحاول!

ذهب الصياد متثاقلاً. ولكنه عندما وصل  
إلى البحر، نظر إلى الماء فوجده أزرق داكناً،  
رغم أنه هادئ، وأقرب منه وقال:

أيا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فأليس زوجي

ويال حياتي

تريدك أن

تعطيها منحة!

فأقبلت السمكة وقالت له:

- حسناً، فماذا تريد الآن؟

فأجاب الصياد وهو في غاية الأسف:

- تريد امرأتى أن تعيش في قصر مبنى

بالأحجار.

فكانت السمكة:

- اذهب إليها، فستجدها واقفة الآن على

باب القصر.

وعاد الصياد إلى امرأته، فوجدوها واقفة

أمام قصر عظيم.

فكانت له:

- انظر! أليس هذا القصر كبيراً؟

ثم دخل القصر سوياً، فوجد فيه عدداً

كبيراً من الخدم، وخرقاً مفروشة بأفخم

الأثاث والكراسى الذهبية المنمقة والموائد

الحافلة بأشهى أنواع الطعام. وخلف القصر،

وجد حديقة كبيرة، وغاية طولها نصف

ميل، تزرع فيها قطعان الأغنام والماعز

والأرانب والغزلان. وفي الغناء، يوجد

اسطبلات للخيول وحظائر للأبقار.

قال الصياد لامرأته:

- حسناً، الآن بإمكاننا أن نعيش في هنا

وسعادة ما بقى لنا من العمر في هذا القصر

المنيف.

وقالت الزوجة:

- ربما يحدث ذلك، ولكن دعنا نتأمل

ونرضى بهذا قبل أن يشغل فكرنا هاجس

آخر.

وذهبا إلى حيث تاما. وفي صباح اليوم

التالى، اتيلج النور في جميع الأرجاء،

فغمزت السيدة آليس زوجها بمرقها وقالت:

- استيقظ يا زوجى! حرك نفسك، فإننا

يجب أن نكون ملوكاً على كل البلاد.

فأجاب الرجل:

- أيها الزوجة! أيها الزوجة! لماذا نرغب

في أن نكون ملوكاً؟ فأنا لا أريد أن أكون ملكاً.

فكانت الزوجة:

- ولكننى أرغب في ذلك.

فقال الرجل مستنكراً:

- ولكن يا أيها الزوجة، كيف تكونين

ملكة؟ فالسمكة لا تستطيع أن تجعلك ملكة.

وألخت الزوجة قائلة:

- أيها الزوج! لا تقل هذا ثانية، فما عليك

إلا أن تذهب وتحاول، فسوف أكون ملكة!

وذهب الصياد إلى خارج القصر غضبان

أسفاً على أن تصبح زوجته ملكة. وتوجه

إلى البحر، فوجد ماء رمادياً داكن اللون،

يغطي به الزبد، فصاح قائلاً:

أيها ملك البحر

أبشر وأقبل!

فأليس زوجي

ويال حياتي

تريدك أن

تعطيها منحة!

وبعدها سمع صوت السمكة تقول:

- حسنًا، وماذا تريد أن تكون آليس؟

فأجاب الصياد:

- ياللهول! تريد زوجتي أن تكون ملكة.

فأجابت السمكة:

- اذهب، فقد صارت ملكة الآن!

وعاد الصياد إلى القصر، وعندما اقترب

منه، شاهد فصائل من الجنود، وسمع أصوات الأبواق والطبول. وعندما دخل، وجد امرأته تجلس على عرش عالٍ من الذهب والألماس، وقد وضع التاج الذهبي فوق رأسها، وعلى كل جانب تحف بها ست وصيفات جميلات، كل منهن أطول من الأخرى.

فقال الصياد لزوجته:

- حسنًا يا زوجتي، هل أصبحت ملكة؟

فأجابت بالإيجاب:

- نعم، أنا ملكة.

وعندما أطال التأمل فيها والنظر إليها،

قال لها:

- آه يا زوجتي! ما أطيب أن تكوني ملكة!

والآن، ليست لدينا آمال أخرى نتطلع إليها.

فقالت:

- لست أدري كيف تسير الأمور! فسوف لا

يطول بنا الوقت ونحن على هذا الحال.

صحيح، إنني الآن ملكة، ولكنني بدأت أمل

من كونى ملكة؛ وأظن أن الوقت قد حان

كى أصبو إلى أن أكون إمبراطورة.

فقال لها:

- أي زوجتي! لماذا تريد أن تكوني

إمبراطورة؟

فأجابه قائلة:

- أي زوجي! اذهب إلى السمكة، إننى

أريد أن أكون إمبراطورة.

فقال الصياد:

- آه يا زوجتي! لا تستطيع السمكة أن

تصنع إمبراطورة؛ هذا من ناحية؛ وأنا لا

أريد أن أطلب هذا الطلب من ناحية أخرى.

فقالت آليس بنبرة حادة:

- إننى أنا الملكة، وأنت خادمي، عليك

أن تذهب على الفور!

وبناء على ذلك، اضطر الصياد إلى

الذهاب إلى البحر وهو يتمتم بعبارات

استنكار:

- سوف لا يجلب هذا الأمر خيرًا، فهو

طلب جد كبير، وربما أعيت طلباتنا السمكة

فى آخر الأمر؛ وسوف نندم على فعلتنا

هذه.

ولكنه سرعان ما ذهب إلى البحر، فوجد

الماء أسود مشبعًا بالطين، وقد هبت فوقه

عاصفة قوية. وعلى أية حال، اقترب من

الشاطئ وقال:

أيًا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فآليس زوجي

ويال حياتي

تريدك أن

تعطيني منحة!

فقالت السمكة:

- وماذا تريد الآن؟

فأجاب الصياد:

- تريد أن تكون امبراطورة.

فردت السمكة قائلة:

- عد إلى قصرى، وستجدها إمبراطورة

على الفور.

وعاد الصياد إلى القصر. وعندما اقترب

منه، رأى امرأته جالسة على عرش عالٍ

جداً، مصنوع من الذهب الخالص، وقد

وضعت على رأسها تاجاً ضخماً، يبلغ

ارتفاعه مترين. وعلى كل جانب، وقف

الحراس والوصيفات فى صفوف، وكل منهم

أصفر من الآخر، بدءاً بأطول مارد، وانتهاءً

بأصفر قزم لا يزيد طوله عن الإصبع. وقد

احتشد أمامها عدد كبير من الأمراء والملوك.

وهنا، تقدم إليها الصياد، وقال لها:

- أيا امرأتى! هل أنت إمبراطورة؟

فأجابته بالإيجاب المؤكد:

- نعم، أنا إمبراطورة!

فقال لها الرجل وهو يحمل فى وجهها:

- ما أجمل أن أكونى إمبراطورة!

فنفرت إليه وقالت له:

- أيا زوجى! ولماذا تظل على هذا الحال

الإمبراطورى؟

فالأباطرة كثر فى هذا العالم، بينما

القداسة نادرة. ولسوف أصبح قديسة فى هذا

اليوم.

فقال الرجل متعجباً:

- ولكن السمكة لا تستطيع أن تجعلك

قديسة.

فنهزته زوجته قائلة:

- أى هراء هذا الذى تقول؟! إن من

جعلنى إمبراطورة لقادر على أن يجعلنى

قديسة. وما عنيك إلا أن تذهب إليها،

وتطلب منها هذا الطلب.

وبناء على هذا، ذهب الصياد إلى شاطئ

البحر، ولكنه وجد الريح عاصفة، والبحر

هائجاً، وكأن مائه يغلى، والسفن العائمة

تتمايل وتترنح، وفى السماء زرقاة خفيفة

واحمرار فى الجنوب، وكأن عاصفة عاتية

تهب عليه. وارتعدت فرائص الصياد من

هول الموقف، ولكنه اضطر إلى الاقتراب من

الشاطئ، ليقول:

أيا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فآليس زوجى

ويال حياتى

تريدك أن

تعطينا منحة!

فقالت السمكة:

- وماذا تريد الآن؟

فأجاب الصياد قائلاً:

- آه! إن زوجتى تريد أن تكون قديسة.

فلبّت السمكة نداءه وحققت أمنيتها،

وقالت للرجل:

- اذهب إليها الآن، فسوف تجدها قديسة!

عاد الصياد إلى زوجته، فوجدها تجلس

على عرش ارتفاعه كيلو مترين، وتضع على

رأسها ثلاثة تيجان عظيمة، وقد التفت حولها

الناس يتبركون بها، وعلى كل جانب صفت

المصابيح المضاءة من جميع الأحجام،

أكبرها يماثل أعلى برج فى العالم، وأصغرها

لا يزيد عن حجم أصغر القناديل. واقترب  
منها الصياد، وقال لها:

- أى زوجتى! هل أصبحت قديسة؟

فأجابت بالإيجاب:

- نعم، أنا قديسة.

وقال الرجل:

- حسنًا يا زوجتى، إنه لشئ عظيم أن  
تكونى قديسة، وأظن أن ذلك هو آخر  
المطاف، فعسى أن تكونى راضية قريرة  
العين بذلك، فليس فى الإمكان أعظم مما  
كان.

وردت الزوجة:

- سأندبر الأمر.

ودخل الرجل وامرأته غرفة النوم، ولكن  
القديسة آليس لم يداعب النوم أجفانها طوال  
الليل، من فرط ما تفكر فيه فى الخطوة  
التالية.

وأخيراً، أشرقت الشمس فى الصباح،  
ونظرت الزوجة إلى قرصها المستدير، وهو  
يرتفع فى السماء، فراحَت تمنع فيها الفكر  
قبل أن تقول:

- أه! ألا أستطيع أن أمتع الشمس من  
الشروق؟

وأيقظت الزوجة زوجها وقالت له:

- يا زوجى! اذهب إلى السمكة واطلب  
منها أن أكون إلهة للشمس والقمر.

وكان الصياد مستغرقاً فى النوم، فأفاق  
على هذا الطلب الذى أفزعته مجرد الاستماع  
إليه، حتى سقط من فوق السرير.

وقال لزوجته:

- أى زوجتى! ألسنت مقتنعة بأن تنظلى  
قديسة؟

فأجابت المرأة:

- كلاً ثم كلاً! فإننى غير مرتاحة إلى  
رؤية الشمس والقمر يطلعان دون إرادتى.  
أذهب إلى السمكة مباشرة.

وذهب الرجل وهو يرتعد من شدة الخوف.  
وعندما اقترب من الشاطئ، هبت عاصفة  
هوجاء، اقلعت الأشجار وزلزلت الصخور،  
واكفهرت السماء واسود لونها، وانطلق البرق  
ليخطف الأبصار، وأصبح الرعد يصم الآذان،  
وارتفعت الأمواج السوداء فى البحر كأنها  
جبال شماء، وقد علاها تاج من الزبد  
الأبيض كالثلج. وحينئذٍ، قال الصياد:

أيا ملك البحر

أبشر وأقبل!

فآليس زوجى

وبال حياتى

تريدك أن

تعطيها منحة!

فقالت السمكة:

- وماذا تريد الآن؟

فأجاب الصياد:

- أه! إنها تريد أن تكون إلهة للشمس  
والقمر.

فقالت السمكة:

- عد إليها الآن، فسوف تجدها عادت إلى  
الكهف!

وهناك أمضى الصياد وامرأته حياتهما،  
ومازالا يعيشان فيه حتى هذه اللحظة.



## بيفيث: الفلاح الداهية

كان بيفيث الفلاح الفقير يعيش عيشة هائلة مع زوجته في المنزل المتواضع الذي ولد فيه. وبينما هو يحرق الأرض بمحراثه الذي يجره ثوران، إذا به يسمع فجأة صوتاً يناديه باسمه. والتفت إلى مصدر الصوت، فلم ير إلا طائراً يصيح باستمرار:  
- بيفيث! بيفيث!

وهذا الطائر المسكين يدعى بيفيث هو الآخر، ويعتاد في الصباح التفتي باسمه مثل طائر الصباح. وظن الفلاح أن الطائر يسخر منه ويناديه باسمه، فدفقه بحجر ضخم، ولكنه لم يصب الطائر بأى أذى، حيث تمكن من الطيران بعيداً؛ بل سقط الحجر على رأس أحد الثورين، فقتله على الفور. وفكر الفلاح في مصير الثور الآخر عندما نظر إليه، فقال:

- وما فائدة هذا الثور الآخر؟

ولم يطل التفكير في أمر هذا الثور الوحيد، بل قتله. ثم سلخ جلد الثورين، ومضى بهما إلى المدينة المجاورة، ليعرضهما للبيع على أحد تجار الجلود.

وسأل عن منزل تاجر الجلود، حتى وصل إليه، ودق بابه. وقبل أن يفتح له الباب، شاهد ربة البيت تخبي صديقاً لها في صندوق قديم؛ إذ كانت تخشى أن يراه أحد من أصحاب البيت. ومرت فترة قبل أن تفتح له الباب.

وسألت الزوجة الفلاح عما يريد، فأخبرها بأنه يريد أن يبيع الجلدين. وتصادف أن التاجر لم يكن موجوداً بمنزله، ولا يستطيع أحد أن يساوم في البيع غيره. وأغراها الفلاح بأن يبيع الجلدين بثمن بخس؛ إذ

يقبل مقايضة الجلود بالصندوق القديم الملحق في ركن البيت؛ وهو الصندوق الذي شاهد المرأة تخبي صديقها فيه. وبطبيعة الحال، لم توافق الزوجة على هذه الصفقة، حتى طال بينهما الحوار إلى أن حضر التاجر، وسأل عن موضوع الحوار. وأبلغ الفلاح لتاجر بالقصة، وطلب منه أن يعطيه الصندوق القديم في مقابل جلدَي الثورين، فوافق التاجر قائلاً:

- بطبيعة الحال، أنا موافق بالتأخير.

ونهر التاجر زوجته على عدم موافقتها على هذه الصفقة التي يجب أن تفرحها، إذا وافق الفلاح عليها.

وحمل الفلاح الصندوق على كتفه، وكل ما استطاعت المرأة أن تفعله هو الصمت. ووضع الفلاح الصندوق في عربته، وأطلق بها بعيداً، حتى ابتعد عن منزل التاجر.

وهناك سمع صوت الشاب القابع داخل الصندوق، يتوسل إلى الفلاح أن يطلق سراحه. ولم يكن الفلاح ساذجاً، بل ساومه على دفع ألف دولار نظير إطلاق سراحه. ودفع الشاب المبلغ إلى الفلاح، وذهب إلى حال سبيله.

ودخل الفلاح بيته سعيداً غاية السعادة، وبنى بيتاً جديداً، وبدت عليه مظاهر الثراء؛ الأمر الذي أثار ثائرة جيرانه من فرط تعجبهم؛ حتى قال أحدهم:

- بيفيث! لا بد أنك أتيت من حيث يوجد

الجلد الذهبي!

وقاده جيرانه إلى أقرب محكمة يدلى فيها بقصته أمام القاضي، ويبدى أنه حصل على هذا المال بطريق مشروع؛ فأبلغ القاضي بأنه باع جلدَي الثورين بألف دولار. وعندما

- ما ثمن هذه الفاكهة ؟

ولم يتلق جواباً ؛ فسألها مرة ثانية دون أن يتلقى جواباً أيضاً . وكرر عليها السؤال ثلاث مرات ، وهي تلتزم الصمت ؛ فغضب الرجل ، وظن أنها نائمة ، فضربها ، فانقلبت على ظهرها في البركة الموجودة خلف المقعد . وجينذ ، انطلق يبيث سريعا ، وصار يصيح ويكي ، مدعيا أنه أغرق زوجته ، وهدد بتقديم الأمير وحاشيته إلى المحكمة بتهمة قتل زوجته .

توصل إليه الأمير أن يهدأ ، وعرض عليه أن يأخذ العرية والخيول والخدم وكل شيء . وإزاء هذا العرض ، تظاهر ببيث بالرضا والقبول ، وأخذ كل ما عرض الأمير ، وركب المركبة وعاد إلى منزله .

وعندما اقترب من بيته ، تعجب جيرانه من هذه المركبة الفاخرة والخيول الجميلة ، وزاد تعجبهم ، عندما نزل ببيث من المركبة ودخل منزله . وأبلغهم قصته ؛ فأنزعجوا منها ، وغضبوا عليه ؛ ولهذا وضعوه في برميل وقيدوه بالحبال ، وهما يذفله في البحيرة القريبة منهم . وبينما هم يدرجون البرميل أمامهم نحو الماء ، توقفوا أمام حانة ، وجلسوا فيها يستريحون قليلا ، قبل أن يستأنفوا الدرجة ، ويضعوا نهاية لبيث . ولذا ، فقد ربطوا البرميل في جذع شجرة ، قبل أن يدخلوا الحانة للراحة والانتعاش .

ولم يكد ببيث يجد نفسه وحيدا . حتى تطرق إلى ذهنه خاطر : كيف يتحرر من هذا القيد ؟ فأصغى السمع إلى قطيع من الأغنام والحملان يقترب منه . فرفع صوته وصاح قائلا :

- لن أكون عمدة للمدينة ! لن أكون

عمدة !

سمع الجيران ذلك ، ذبح كل منهم ثيرانه حتى يبيع الجلد إلى هذا التاجر نفسه . ولكن القاضي قال :

- سوف أتيج الفرصة الأولى لخادمتي .

وذهبت الخادمة بالجلود إلى تاجر الجلود ، فضحك التاجر ، وأبلغهم بأنه لم يعط الفلاح أكثر من صندوق قديم .

غضب الجيران لهذا النبا غضبا شديدا ، وصمم الجميع على أن يؤذوا الفلاح الذي سخر منهم ، حيث قرروا التعرض له وهو يعمل في حديقته . وتسرب الخبر إلى مصامع الفلاح الذي كان يعاني من سوء معاملة زوجته له وزجرها إياه . ولهذا ، أوعز إليها بالتمسك في ملابسه والعمل في الحديقة وتقليده تماما في الأداء والمظهر . فارتدت الزوجة ملابسه ، وبدأت تعمل في الحديقة منذ صباح اليوم التالي عملا بوصية زوجها .

وسرعان ما أقبل بعض الجيران وظنوا أن ببيث الفلاح هو الذي يعمل في الحديقة ، فذفقوه بالحجارة حتى أردوها قتيلة في الحال . وتآلم ببيث من هذا الحدث ، وأخذ يفكر في الهروب من هذا المأزق ، حتى يحول وفاة زوجته في آخر الأمر إلى قضية أخرى . فألبسها ملابسه ، ووضع في يدها سلة حافلة بفاكهة نادرة النضوج في فصل الشتاء ، وأجلسها على مقعد على جانب الطريق .

وبعد برهة ، أقبلت مركبة فارهة ، تجرها ستة جياد ، ويحف بها الخدم من حولها ، وقد جلس بداخلها الأمير الذي يسكن في قصر قريب . وعندما لمح الأمير الفاكهة النادرة في سلة المرأة ، أرسل أحد أفراد حاشيته لكي يسأل عن ثمن هذه الثمار . وذهب الرجل فسأل المرأة :

هائلاً من الأغنام والحملان، فصاح الجميع  
قبل أن تعقد الدهشة ألسنتهم:

- كيف أتيت إلى هنا؟!

فأجابهم:

- إن البحيرة مسحورة؛ فعندما قذفتهمنى  
فى الماء، غطست إلى أعماق الماء، حتى  
وصلت إلى قاع البحيرة، وهناك قرعت قاع  
البرميل، فوجدت نفسى فى وادٍ فسيح،  
يسرح فيه هذا القطيع دون راع؛ فتوليت  
قيادته، حتى أتيت به إلى هنا، كما تروننى!  
وسأله أحد الجيران:

- أليس هناك قطعٍ آخر؟

فأجاب بيثيث:

- ولم ؟؟ فهناك المئات والآلاف. وما  
عليك إلا أن تغطس فى البحيرة، وتبلغ ما  
تريد!

وأزاء هذا الحديث، قرر الجميع الغطس  
إلى قاع البحيرة للحصول على قطع مماثل؛  
بحيث يكون القاضى أول الغاطسين، يليه  
الكاتب، ثم رجال الأمن، ومن بعدهم بقية  
شعب القرية. وعندما اقتربوا من شاطئ  
البحيرة، كانت السماء الزرقاء ملبدة بسحب  
بيضاء متقطعة فى شكل قطع من الأغنام،  
وانعكس كل هذا المشهد على صفحة الماء.  
وعندئذٍ، صاح الجميع:

- هذه هى القطعان... هذه هى القطعان.

وخشية من أن يستولى القاضى على كل  
القطعان، بادر الجميع بالقفز فى البحيرة.

وبينما عاد بيثيث، إلى منزله سعيداً بما  
حصل عليه، تركهم يبحثون عن القطيع  
بأنفسهم قدر المستطاع.

وعندما سمع الراعى هذا الصباح، اقترب  
من بيثيث، وقال له:

- علامَ كل هذا الصباح؟

فأجاب بيثيث:

- آه! يريد جيرانى أن ينصبونى عمدة  
للمدينة رغم أنفى.

وعندما أبلغتهم بالرفض، وضعونى فى  
هذا البرميل، وقرروا أن يلقونى فى البحيرة.

فقال الراعى:

- كم أود أن أكون عمدة، إذا كنت فى  
مكانك.

فقال بيثيث:

- إذن، فلنتفتح البرميل، ولتدعنى أخرج  
منه، بينما تدخل أنت فيه، لكى ينصبوك  
عمدة للمدينة بدلاً منى. وسرعان ما خرج  
بيثيث، ودخل الراعى فى البرميل.

ولما كان القطيع بلا راع يرعاه، قاده  
بيثيث بكل مرح وسرور إلى منزله.

وعندما خرج الجيران من المقهى،  
استمروا فى دحرجة البرميل، وسمعوا الراعى  
يصيح:

- أنا أقبل أن أكون عمدة للمدينة!

فأجابه أحد الجيران قائلاً:

- أستطيع القول أنك سوف تكون عمدة.  
ولكنك يجب أن تستحم أولاً.

قال هذا وهو يدفع البرميل إلى الماء،  
وعندما فعلوا ذلك، عادوا إلى منازلهم  
مسرورين، وتركوا الراعى يخرج نفسه منه  
إذا استطاع ذلك.

ولكن، بينما هم يدخلون القرية من أحد  
أجانبها، شاهدوا بيثيث قادماً يقود قطعاً

## هانز وشقيقته جريتا

ذات يوم أخذ هانز شقيقته جريتا من يدها، وقال لها:

- منذ وفاة والدتنا، لم يمر علينا يوم سعيد؛ فامرأة أبيتنا لا تكف عن ضربنا طوال الليل. وعندما نقترب منها، تدفعنا بعيداً عنها؛ ولا تقدم لنا إلا الخبز القديم. وحتى كلبها المدلل الذي يرقد بجوار المدفأة؛ يلقى رعاية أفضل منا؛ لأنها في كثير من الأحيان تلقى له قطعة من اللحم. آه لو أن المرحومة والدتنا تعلم كيف تعاملنا زوجة أبيتنا! تعالى يا شقيقتي، فسوف نسافر في عرض الدنيا.

وخرج الشاب والفتاة من المنزل، وظلا يسيران طوال النهار في الحقول حتى أقبل المساء، وهما يدخلان غابة واسعة، بعد أن أنهكهما المسير، وعضهما الجوع، حتى وجدا تجويفاً بإحدى الأشجار الضخمة، فدخلا فيه واستسلما للنوم.

وعندما استيقظا في الصباح، كانت الشمس تعلق قمم الأشجار، وتبعث أشعتها بالدفع إلى هانز وشقيقته. وحينئذ قال هانز:

- أنا عطشان جداً يا أختي! وليتي أرى جدولاً به ماء، لأتوجه إليه، وأروى منه ظمأى، وأحضر لك منه شيئاً لتشربي. اسمعي! أظن أنني أسمع صوت خرير للمياه! وحينئذ، نهض هانز، وأخذ شقيقته جريتا من يدها، وصارا يبحثان عن جدول الماء المنشود.

ولكن امرأة أبيهما كانت جنية ساحرة فظة غليظة القلب، وتعقبتهما في الغابة لتصيبهما بأذى. وعندما وجدا الجدول والماء يترقق فوق صخوره وحصاه، أراد هانز أن يشرب؛ ولكن جريتا سمعت صوتاً ينبعث من الجدول يقول:

- من يشرب من هذا الماء يتحول إلى نمر. فصاحت جريتا، وبكت وهي تقول لشقيقته:

- آه يا أختي! لا تشرب من هذا الجدول، وإلا تحولت إلى حيوان مفترس ومزقتني إرباً. واستسلم هانز لقولها، رغم أنه كان يقاسي من شدة العطش، وقال لها:

- سوف أنتظر لأشرب من الجدول التالي. ولكن عندما اقتربا من الجدول التالي، سمعت جريتا صوتاً آخر تبينت أنه يقول:

- من يشرب من هذا الجدول يتحول إلى ذئب.

وحينئذ، قالت لشقيقها وهي تبكي:

- يا أختي! يا أختي! لا تشرب وإلا تحولت إلى ذئب ومفترستني.

وتلبية لندائها، لم يشرب، بل قال:

- سأنتظر لأشرب من الجدول التالي؛ وهناك لا بد أن أشرب، فأنا جده عطشان، ولتقولى ما تقولين. وعندئذ، وصلا إلى الجدول الثالث، فسمعت جريتا صوتاً يقول:

- من يشرب من هذا الجدول يتحول إلى غزال.

فقالت لأخيها:

- آه! لا تشرب، وإلا تحولت إلى غزال وهربت مني. ولكن هانز كان قد انبطح على بطنه، وراح يشرب من الماء، وفي اللحظة التي لمس الماء شقيقته، تحول إلى غزال.

وبكت جريتا بكاءً مراً على هذا المخلوق المسكين؛ وأنحدت من عينيه هو الآخر دموع غزيرة عندما تمدد بجوارها. وهنا قالت له:

- عليك السلام يا أيها الغزال! ثم في أمان، وأعاهدك على ألا أتركك وحيداً، بل أرافقك بكل ما أوتيت من قوة طوال حياتي.

ثم خلعت عقدها الذهبى، وطوقت به عنتقه، واقتلعت بعضاً من نبات السمار وجدلته، لتصنع منه حبالاً تربطه به، ثم اقتادته ثانية إلى الغاية.

وبعد مسيرة طويلة، وصلا إلى كوخ صغير، نظرت جريتا إليه، فوجدته غير مسكون، فقالت لنفسها:  
- نستطيع أن نعيش هنا.

وجمعت بعض الأعشاب اللينة وأوراق الأشجار، لتصنع منها للغزال سريراً. وكانت تخرج كل يوم لتجمع الحشائش والأعشاب والثمار لإطعام الغزال، وتجمع لنفسها ما طاب من ثمار، مثل القسطل والتوت وغيرهما. وتعود فى المساء إلى الكوخ لتسكن، بعد عناء يوم طويل، ثم تسند رأسها إلى الغزال النائم تستخدمه كوسادة، حين تستسلم لسلطان الكرى. وتدعو فى صلاتها أن يعود هانز إلى طبيعته الأولى، حتى يعيشا سوياً عيشة سعيدة.

ظلا يعيشان فى الغابة على هذا الحال فترة طويلة، حتى تصادف أن دخل الغابة ملك البلاد فى رحلة صيد طويلة. وعندما سمع الغزال أصوات الأبواق وصهيل الخيل ونباح الكلاب وصيحات المرح التى تنطلق من الصيادين عند القنص، تمنى أن يذهب إلى منطقة الصيد، لمشاهد مناظر الصيد، فقال لشقيقته:

- آه يا شقيقتى! دعينى أدخل الغابة؛ فأنا لا أطيق البقاء هنا.

وألحَّ عليها فى الرجاء أن تدعه يذهب، فوافقت، وقالت له:

- تأكد من العودة إلى فى المساء. سوف أوصد الباب دونى، اتقاء لفضول هؤلاء الصيادين المتوحشين؛ فإذا حضرت، فلتطرق الباب ولتقل:

- أختى! دعينى أدخل. وحينئذ أعرفك، وأفتح لك الباب. أما إذا لم تتكلم، فسوف يظل الباب مغلقاً.

وهنا قفز الغزال فرحاً، وراح يمرح فى الهواء الطلق. وتصادف أن رأى الملك وحاشيته من الصيادين ذلك الغزال الجميل وتعقبوه، ولكنهم لم يلحقوا به ولم يدركوه؛ لأنه كان يقفز من فوق الأسوار والشجيرات، كلما ضيقوا عليه المكان، وظنوا أنهم أمام صيد ثمين. ولكنه سرعان ما يختفى عن الأنظار فى لحظات.

وعندما أظلمت الغابة، جاء الغزال سريعاً إلى الكوخ وقرع الباب وقال:

- أختى! دعينى أدخل.

وحينئذ عرفته أخته، وفتحت له الباب، فقفز إلى الداخل، ونام طوال الليل قريب العين على سريرهِ الوثير. وفى صباح اليوم التالى، بدأ الصيد ثانية، وعندما سمع الغزال أصوات الأبواق وصيحات الصيادين، قال لأخته:

- أختى! افتحي الباب ودعيني أخرج.

فلا بد أن أشاهد مناظر الصيد.

وهنا فتحت له الباب، وقالت له:

- فلنعد إلى فى المساء، وتذكر العبارة التى تقولها حتى أعرف عليك، وأفتح لك الباب.

ولما شاهد الملك والصيادون الغزال، وقد التفت حول رقبته عقد من الذهب، هموا إلى مطاردته؛ ولكنه كان أسرع منهم، فلم يدركوه. واستمرت المطاردة طوال النهار، حتى حاصره الصيادون تقريباً، وتمكن أحدهم من إصابته فى قدمه، فتسبب فى إصابته بالرج، ولكنه فى آخر المطاف، تمكن من الوصول إلى الكوخ. وقام الصياد الذى أصابه بتعقبه، حتى اقترب من الكوخ واختبأ؛ وسمع الغزال يقول وهو يدق الباب:

وغيرت الشمس، دون أن يلحق به أحد،  
فصرف الملك الصيادين، وقال للصياد الذى  
راقبه:

- تعال معى، أرنى الكوخ الصغير الذى  
رأيت!

وذهب الملك مع الصياد المراقب إلى  
الكوخ، وقرع الصياد الباب، وقال:  
- أختى! دعينى أدخل.

حسنا، تفوق فى جمالها جميع  
الحسانات اللانى وقعت عليهن عيناه.  
وخافت جريتا، عندما رأت أن الذى يدخل  
كوخها هو الملك بتاجه الذهبى، وليس  
الغزال. ولكن الملك طمأنها بحديث ودى،  
وأخذها من يدها، وقال لها:

- هل تريدين أن تذهبي معى إلى قصرى،  
وأن تكوني زوجتى؟

فأجاب الفتاة بالإيجاب، وقالت:

- نعم، ولكن الغزال يجب أن يصاحبنى،  
فلا أستطيع أن أتركه.

فقال الملك:

- حسنا، سوف يأتى معنا، ويعيش معك  
طول العمر، ولن يحتاج إلى أى شىء.

وفى هذه اللحظة قفز الغزال إلى داخل  
الكوخ، فلكت شقيقته الحبل حول عنقه،  
وغادر الجميع الكوخ.

ثم أخذ الملك جريتا إلى قصره، واحتفل  
بزفافها إليه احتفالاً رسمياً. وفى القصر،  
أبلغت الملك بقصتها الكاملة، فأرسل فى  
طلب الجنية الساحرة وعاقبها، وأفسد سحرها  
الذى حول هانز إلى غزال، فعاد إلى طبيعته  
الأولى، وتبادل الحب مع شقيقته طوال  
حياته.

- أختى! دعينى أدخل.

وفتحت أخته الباب ودخل، وأغلقت بعد  
دخوله. وراقب الصياد كل شىء عن كثب،  
وعاد إلى الملك، فأبلغه بكل ما رأى وما  
سمع، حتى قال الملك:

- سوف نتابع المطاردة له فى الغد.  
وخافت شقيقته جريتا عليه عندما رآته  
مصاباً، ففسلت الجرح، وضمدته ببعض  
الأعشاب، وقالت له:

- اذهب إلى فراشك الآن لتنام، فسوف  
تتحسن تماماً فى القريب العاجل.

كان الجرح صغيراً، إلى درجة أنه بطلوع  
شمس الصباح لم يبق له أثر. وعندما سمع  
صدى الأبواق، قال الغزال:

- لا أستطيع البقاء هنا، ولابد أن أشاهد  
منظر الصيد. وسوف أحرص على ألا  
يصيبنى أذى من الصيادين، ولن أتمكن من  
اقتناصى.

ولكن جريتا قالت له محذرة إياه.

- أنا متأكدة من أنهم وسوف يقتلونك فى  
هذه المرة؛ ولهذا فسامعك من الخروج.

فأجاب الغزال غاضباً:

- سوف أموت كمداً إذا حرمت من  
الخروج؛ فعندما أسمع صدى الأبواق، أشعر  
بأننى أطير فى الهواء.

وإزاء هذا، اضطرت جريتا إلى أن تدعه  
يخرج؛ ففتحت الباب بتناقل وضيق، فقفز  
خارجاً إلى الغابة فى سعادة غامرة.

وعندما رآه الملك قال لحاشيته من  
الصيادين:

- الآن، لابد أن تطاردوه طوال النهار  
حتى تمسكوا به، وأحذركم من إلحاق أى  
أذى به.

# أحلام نوم وأحلام يقظة

## خمس حكايات شعبية هندية

أ. ك. راماجان  
تقديم وترجمة: رأفت الدويرى

### تقديم :

بعد أن جمع الباحثون الفولكلوريون الحكايات الشعبية بأنواعها المختلفة، ومن جميع بلدان العالم تقريباً، عكفوا على تصنيف هذه الحكايات.

ولقد كانت المادة النجمية بين أيدي الباحثين من جميع أنحاء العالم من التذرع ومن التشابه والاختلاف في الوقت نفسه، إلى درجة أنهم أجهدوا أنفسهم حقاً في ضرورة الوصول إلى تصنيف واحد تندرج تحته كل هذه المادة المتشابهة المختلفة.

وقد تخض هذا الجهد عن تصنيف ملحق عليه تقريباً، وهو تصنيف أنثى - آرلى Anti-Arnl وهو باحث فلبندى مرموق، عاش في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ولقد قام الباحث الأمريكي المعاصر سميت تومسون Smith Thomson بتوسيع وتطوير هذا التصنيف الذي عرف بتصنيف Arnl-Thomson. ولقد نظر هذا التصنيف إلى الحكايات الشعبية من ناحية البحري (المضمون) لا من ناحية الشكل، أي من ناحية بناء الحكاية التركيبية.

فهذه المدرسة الجغرافية والتاريخية تصنف حكايات الشعوب، إلى نماذج أو أنماط بخلاف ما فيها من وحدات أو «موتيفات» صغيرة أو كبيرة.

ولقد كتب سميت تومسون كتابين في هذا المجال، أولهما بعنوان: The Types of Folk - Tales أنماط الحكاية الشعبية. وثانيهما بعنوان: Motiv \_ Index of Folk literature دليل «موتيفات» الأدب الشعبي. ولقد أضاف تومسون الكثير إلى كتاباته، وظهرت في ستة أجزاء.

والآن سنحكي الحكايات الخمس التي ندرج حول موتيفة الأحلام: أحلام اللوم وأحلام اليقظة.

### الحكاية الأولى:

#### حلم تينالى راما\*

من ولاية راجاس - ثاني Rajas \_ Thani

في يوم من ذات الأيام صرح الملك لحاشيته أنه قد رأى حلمًا.. ثم وجه حديثه لمهرجه تينالى راما:

حلم جلالنكم. فلقد خرجت جلالنكم من حفرة العسل وأنا بعد محاولات متعددة تمكنت من الخروج من حفرة الغائط والعودة إلى الممر. ولكن جلالنكم وأنا بعد أن خرجنا من الحفرتين كان من المستحيل العودة إلى القصر في حالتنا التي كنا عليها جلالنكم وأنا. هل كان من الممكن يا مولاي! وكان لابد أن أحس بلساني العسل لتنظيف جسد جلالنكم. وجلالنكم بنفس الطريقة نظفت جسد مهرجكم من الـ...

تعليق:

تصنف هذا الحكاية إلى «موتيف» «حلم مقابل حلم» أو أترد على حلم بحلم. تحت رقم 1527 Motif J.

« تينالى راماء واحد من أشهر مهرجى القصص فى اللوككور الهادى.. تينالى رامأ أو كركيشنا مشهور كمهرج فى حكايات جنرب الهند الشعبية. وهناك جويل بهار Gopal Bher مشهور كمهرج فى حكايات البنغال الشعبية.

الحكاية الثانية:

## مأديه فى حلم

من ولاية راجاس - رانى Rajas \_ Thani

رحل ثلاثة أخوة يعرفون بالأخوة خان ومعهم رابع ينتمى إلى طائفة الكشاثريه المنبوذة لأنها الأدنى دينياً واجتماعياً - رحل الأربعة بحثاً عن عمل يعيشون من عائلده وسار الأربعة وظلوا يسبرون حتى وصلوا إلى مكان يستريحون فيه من عناء السفر الطويل، جانباً تهامس الأخوة خان فيما بينهم «نحن ثلاثة. وهذا الكشاثري المنبوذ يمكن أن نستخدمه كخادم لنا».

وعندما شعروا بالجوع أعطوا الكشاثري المنبوذ نقوداً وقالوا له:

«ذهب واشترى لنا طعاماً يكفيننا نحن الأربعة، وذهب الكشاثري المنبوذ إلى السوق واشترى كيساً من الكعك المسكر وبينما هو

«تينالى رامأ يامهرجى.. لقد رأيتنا أنا وأنت تسير معاً - نحن الاثنان فقط - تسير فى مكان غريب حتى وصلنا إلى ممر يفصل بين حفرتين الحفرة الأولى مليئة بالعسل والحفرة الثانية يبدو أنها بئر لصرف المراحيض ولهذا كانت طافحة بالغائط والبول والفصلات، الممر بين الحفرتين كان ضيقاً ولكن كان لابد أن نعبه - ولكن بمجرد أن وضعنا أنا وأنت أقدامنا على الممر سقطنا معاً - أنا سقطت فى حفرة العسل أما أنت فلقد سقطت فى الحفرة الطافحة بالغائط.

وهنا انفجر أفراد الحاشية فى الضحك وصفقوا وقد شعروا بالسعادة والشماعة فى تينالى رامأ المهرج سليلط اللسان وما هو ذا أخيراً قد نال تينالى رامأ ما يستحقه ولو فى حلم. ثم يواصل الملك حكى بقية حلمه «أنا شربت كل العسل فى الحفرة ثم تمكنت بصعوبة من التسلق من الحفرة وعدت إلى الممر. أما أنت يا مهرجى المسكين فقد تركتك فى الحلم وأنت مازلت فى حفرة الغائط تحاول الخروج منها بلا جدوى فكلمنا أوشكت أن تعود إلى الممر تعود لتنزلق وتغوص فى الغائط وفى آخر محاولاتك للخروج من الحفرة انزلقت وهذه المرة غاصت رأسك فى الغائط. وهنا استيقظت أنا من الحلم».

ومرة أخرى انفجر أفراد الحاشية فى السخرية والضحك وقد استلقت أفتيتهم للخلف. أما تينالى رامأ فقد لزم الصمت. فى صباح اليوم التالى عاد تينالى رامأ للجلوس فى حضرة الملك وحوله حاشيته ليحكى حلماً قد رآه.

فقال المهرج موجهها كلامه إلى الملك:

«جلالنكم حكيت لنا بالأمس حلم جلالنكم ولبيلة أمس رأيت أنا حلماً بدأ حيث انتهى



عائد من السوق إلى الأخوة خان جالت في عقل باله هذه الأفكار:

«الأخوة خان لن يعطوني شيئاً من هذا الطعام فلاكل نصيبى هنا والآن قبل أن أرجع لهم. ثم ألثهم ما اعتقد أنه قدر نصيبه ثم عاد ببقية الطعام إلى الأخوة خان. الأخوة خان نظروا إلى الطعام فى الكيس وقالوا للكشائرى المنبؤ:

«أيها الكاشئرى، يابن اليومة نحن أريعة ولقد عدت لنا بطعام قليل لا يكفى الأريعة.. فكيف أكلت ما أكلت؟»

فسارع الكشائرى المنبؤ وغرف ملء يده من كيس الكعك المسكر وهو يقول: «هكذا أكلت ما أكلت». ثم ألقى فى فمه بما فى يده وابتلعه وهكذا لم يبق ما يكفى للإخوة خان ولكنهم تهامسوا فيما بينهم «لو سألناه أسئلة أكثر لآلثهم ما تبقى فى الكيس».

ثم سارعوا بتوزيع المتبقى فى الكيس فيما بينهم وأكل كل أخ منهم نصيبه وهم ما بين راض وغير راض.

وبعد أن أكل الأخوة خان دون رضى شربوا شراباً وبدأوا البحث عن عمل.

ولقد وجد الأخوة الثلاثة ورابعهم أعمالاً طيبة أفضل مما كانوا يتوقعون وتوفر لديهم مال كثير واستعدوا للعودة إلى ديارهم.

ولكن الأخوة خان تهامسوا فيما بينهم: «قبل العودة إلى ديارنا هناك أمر لابد من عمله.. هذا الكشائرى المنبؤ قد ألثهم غالبية كعكنا المسكر ولا بد أن نسترد منه الثمن وتدعه مفلساً ونادى الأخوة خان على الكشائرى المنبؤ وقالوا له: «يا أخانا - قبل أن نعود لديارنا نود أن تؤدى لنا خدمة أخرى فلتصنع لنا اليوم «حلوا نأكله قبل العودة».

واشترك الأريعة فى دفع ثمن شراء اللبن والسكر ودقيق الأرز وغير ذلك وقام الكشائرى المنبؤ بصنع فطائر أرز بالسكر.

وبكان الليل قد حل ووضع الأخوة خان الفطائر فى إناء ولفوا الإناء بغطاة وعقدوها حوله بإحكام ثم دار الحديث التالى:

«سننام الآن ومن يحلم منا أفضل حلم سيكون من حقه أن يأكل جميع الفطائر اتفقنا يا أخوة اتفقنا يا أخانا من يحلم أفضل حلم ستكون الفطائر من حقه يأكلها كلها وفى الصباح عندما نستيقظ يحكى كل منا الحلم الذى حلمه وصاحب أفضل حلم ستكون الفطائر من حقه، ويحرم منها صاحب الحلم الرديئ حسناً يا أخوة - اتفقنا؟ - اتفقنا.

ثم وضع الأخوة خان الإناء وبدأخله الفطائر بالقرب من رؤوسهم واستعدوا للنوم. فى هذه الأثناء كان الكشائرى المنبؤ يفكر: «هؤلاء الأخوة خان ثلاثة سفلة بلا ضمير ومن المؤكد أنهم سيحرموننى من نصيبى فى الفطائر التى أنا صانعها ومساهم فى تكاليفها».

الأخوة خان انتظروا حتى ينام الكشائرى المنبؤ والكشائرى المنبؤ بدوره ظل منتظراً حتى ينام الأخوة الثلاثة.

ولكن الكشائرى المنبؤ فكر فى أن يتظاهر بالنوم، وارتفع شخيره. أما الأخوة خان فقد ظلوا يراقبونه بيقظة ولفترة كافية حتى اعتقدوا أنه قد نام بالفعل وغرق فى النوم بعد ذلك نصبوا أسرهم المتحركة وناموا عليها نوماً عميقاً وعندما تأكد الكشائرى المنبؤ من نوم الأخوة خان نهض من نومه وعلى أطراف أصابع قدميه اقترب فى هدوء من الإناء ويدون إحداث أى صوت ألثهم الفطائر المسكرة جميعها. بعدها أحس بنشوة مسكرة من كثرة ما أكله من فطائر مسكرة. ثم عاد لينام بعد أن لف جسده جيداً بالغطاء وراح فى نوم عميق وارتفع شخيره.

فقال له أحد الأخوة الثلاثة قل لنا، احك لنا بماذا حلمت ؟ ماذا حدث لك فى الحلم ؟؟ فقال الكشائرى المنبؤ:

إيه .. أيها الأخوة إليكم ما حدث لى فى الحلم تقدم نحوى عملاق ضخم الجثة وظل يضربنى بقسوة. جسمى كله موجوع من الضرب .. آه .. آه ثم قال إلى العملاق الضخم: فلتأكل هذه الفطائر - كل الفطائر - كلها. مرغمًا أكلت الفطائر - كلها وظل العملاق الضخم يضربنى حتى قد أوجع جسمى كله آه .. آه هنا صاح فيه الأخوة الثلاثة أيها المغفل يابن البومة لقد كنا نياما بالقرب منك فلماذا لم توقظنا كان من الممكن أن ننقذك لماذا لم توقظنا؟،

فقال الكشائرى المنبؤ:

أيها الأخوة .. كيف كان لى أن أوقظكم .. وواحد منكم فى أجمير والثانى فى جابو وثالثكم ابتعد حتى وصل مكة ليشرق برؤية النبى عليه الصلاة والسلام ومع ذلك قد ظلمت أصيح وأناذى عليكم كثيرًا وبصوت مرتفع ولكن كيف كان يمكنكم أن تسمعون صياحى وتدعائى ؟؟

تطبيق:

« تصنف هذه الحكاية تحت لمط «الحلم بالعيش»، أو كما نقول فى أمالنا الشعبية الجماع بيطلم بسوق العيش ورقمها فى دليل الأمثال

.AT 1626 Dream Bread

الحكاية الثالثة:

## البحث عن حلم

من ولاية سانتالى - Santa II

كان هناك ملك لم تنجب له زوجته وريثا للعرش لهذا تزوج زوجة ثانية فأنجبت له ولدین، وهكذا أصبح للملك وليا للعهد وبالتالى وريثا للعرش مما أسعد الملك وشعب مملكته ولكن مثلما يحدث أحيانا بعد أن

فى الصباح استيقظ الأخوة الثلاثة ويدأوا يتبادلون الحديث أما الكشائرى المنبؤ مازال غارقا فى نوم عميق، ولماذا يستيقظ مثلهم ؟؟ بدأ الاخوة الثلاثة يسأل الواحد منهم الآخر: أى حلم حلمت ؟؟ ماذا كان حلمك ؟؟

فقال الأخ الأول:

«إيه أيها الأخوة لقد حلمت أننى قد سافرت إلى أجمير Ajmer وذهبت إلى البلاط الملكى، وكان المنظر جميلا، ثم سأل الأخ الأول الأخ الثانى أن يحكى لهما الحلم الذى رآه.

فقال الأخ الثانى:

«أنا حلمت أننى قد ذهبت إلى البلاط الملكى فى جابو Jaipu ولقد تشرفت برؤية جلالة الملك،

فى هذه الأثناء كان الكشائرى المنبؤ قد استيقظ وبدأ يصفى لأحلام الأخوة الثلاثة. وبدأ الأخ الثالث يحكى حلمه:

«يا أخوة - ماذا أقول لكم - لقد حلمت أننى قد حججت إلى مكة ورأيت النبى عليه الصلاة والسلام،

بمجرد أن انتهى الأخوة الثلاثة من حكى أحلامهم بدأ الكشائرى المنبؤ أنينا: آه - آه بينما يتأعاب وهو نائم ويتقلب على جنبه من جنب إلى جنب مع استمرار أنينه مع التظاهر بأنه مايزال نائما.

فصرخ الأخوة الثلاثة فيه:

«هه - أنت أيها الكشائرى المنبؤ - يا ابن البومة - ألتئوى الاستيقاظ أم لا، فقمم الكشائرى المنبؤ مع استمرار تقلبه على جنبه:

«أوه لا .. دعونى نائما لا تضايقونى».

أصبح للملك ولدين من الملكة الجديدة،  
أنجبت الملكة القديمة له ولداً.

وهنا بدأت صراعات لا تنتهي فبعد أن  
كانت الملكة الجديدة مطمئنة لأن يرث ولديها  
العرش أصبحت الآن تخشى أن يفضل الملك  
ولده ابن الملكة القديمة ولياً للعهد ووريثاً  
للعرش لهذا استخدمت حيلها كأنثى صغيرة  
لتقنع الملك بإبعاد الملكة القديمة وولدها.  
ولقد استجاب الملك لحيل الملكة الأصغر  
ونفى الملكة القديمة وولدها إلى ولاية  
مستقلة وخصص لها قصرًا مستقلاً.

وفي إحدى الليالي رأى الملك حلاً.. رأى  
لبوة ذهبية وحية ذهبية وقرود ذهبية والثلاثة  
يرقصون معاً، لم يفهم الملك معنى الحلم،  
مما أقلقته ولكى يهدأ حتى يجد تفسيراً  
وتأويلًا لحلمه. سأل الملك الملكة الجديدة  
وولديها عن تفسير للحلم ولكنهم عجزوا عن  
تفسير الحلم ولكن الابن الأصغر قال إن لديه  
إحساساً بأن أخيه غير الشقيق ابن الملكة  
القديمة سيملكه تفسير الحلم.

فأرسل الملك لابنه من الملكة القديمة  
وعندما حضر وبعد أن استمع لحلم والده  
الملك قال:

إلى جلالتم التفسير والتأويل لحلمك  
يا مولاي، إن الحيوانات الذهبية الثلاثة  
تمثلنا نحن أولادك الثلاثة. فنحن بالنسبة  
لجلالتم كالذهب ولقد بعث الله لجلالتم بهذا  
الحلم لكي لا نتقاتل نحن الأخوة الثلاثة فيما  
بعد. إذ يستحيل على ثلاثتنا أن نتولى ملك  
المملكة بعد جلالتم ومن المؤكد أننا سنتقاتل  
نحن الأخوة الثلاثة إذا ما جلالتم اختار  
واحدًا منا بعينه ليكون ولياً للعهد ثم وريثاً  
للعرش والحلم يود أن يقول لجلالتم أن  
الابن الذي سيحضر لجلالتم اللبوة الذهبية  
والحية الذهبية والقرود الذهبية ويجعل الثلاثة  
يرقصون معاً أمام شعبكم سيكون ابنكم

المختار من بين أبنائك الثلاثة ليكون ولياً  
للعهد وبالتالي وريثاً للعرش.

ابتهج الملك لهذا التفسير لحلمه فقال  
لأولاده الثلاثة:

سيكون ولياً للعهد ثم وريثاً للعرش من  
يستطيع منكم أنتم الثلاثة أن يحضر لنا  
الحيوانات الذهبية الثلاثة في مثل هذا اليوم  
من العام القادم.

ذهب ولدا الملكة الجديدة وفكرا في الأمر  
ثم قررا أنه لا جدوى من البحث عن  
حيوانات الحلم الذهبية حتى لو أنهم أحضروا  
صانع. ذهب وطلبوا منه أن يصنع لهم  
الحيوانات الذهبية الثلاثة فسيكون من  
المستحيل أن يجعلوا تلك الحيوانات الذهبية  
الثلاثة ترقص معاً أمام الملك.

أما ابن الملكة القديمة فقد عاد لأمه  
وأخبرها بكل ما حدث مع أبيه الملك  
فأخبرته الملكة الأم أن لا ييأس فسيجد  
الحيوانات الذهبية إذا ذهب إلى الغابة حيث  
يعيش الزاهد الذي سيبدله بالتأكيد إلى ما  
يجب أن يفعله.

وبدأ ابن الملك رحلته إلى الغابة وبعد  
عدة أيام من السفر وجد نفسه في غابة  
كثيفة تملأها ظلمة الليل.. وظل يتجول حتى  
رأى أخيراً ناراً مشتعلة عن بعد. اتجه ابن  
الملك تجاه النار.. وعندما وصل جلس  
بالقرب منها وبدأ يدخن، رائحة الدخان  
أيقظت الزاهد الذي كان نائماً على بعد  
خطوات من النار نهض الزاهد وسأل من  
هناك؟! فقال ابن الملك: «يا خال.. انا ابن  
أختك»، فرد الزاهد: حقاً أنت ابن أختي؟!  
من أين أنت أت في مثل هذا الوقت المتأخر  
من الليل!؟

قال ابن الملك: «من بلدى يا خال».

والحاددة الحواف لدرجة أن تقطع إلى نصفين ورقة شجر بمجرد سقوطها على حوافها.

وذهب ابن الملك إلى الحداد الذى صنع له الدرع بالمواسفات المطلوبة وعاد ابن الملك إلى الزاهد الثالث بالدرع المطلوب. فقال الزاهد الثالث إنه لابد من تجربة الدرع فوضعه تحت شجرة بشكل يجعل حوافه المصقولة الحادة لأعلى . ثم طلب من ابن الملك ان يتسلق الشجرة ويهز أحد فروعها لتتساقط بعض أوراقها وبالفعل تسقط أوراق الملك الشجرة وهز أحد فروعها فلم تسقط ولا ورقة تسقط الزاهد الثالث الشجرة ومجرد أن هز فروع الشجرة انهمرت كسيل أوراق الشجرة فانشطرت إلى نصفين كل ورقة لامست الحواف المصقولة والحادة للدرع.. اطمأن الزاهد الثالث إلى أن الدرع قد صنع تمامًا كما أراد.

ثم أخبر الزاهد الثالث ابن الملك أنه على مسافة ما فى الغابة سيد زوجاً من الحيات يعيش فى بيت مصنوع من عيدان بوص «البامبو» ولهما ابنه لا يسمحان أبداً بخروجها من البيت وطلب الزاهد الثالث من ابن الملك أن يثبت الدرع بحوافه المصقولة الحادة فى مدخل بيت زوج الحيات ويختفى هو أعلى شجرة وعند خروج زوج الحيات من داخل البيت سيتقطع جسدهما إلى قطع كثيرة . ثم طلب منه أن يدخل بيتها بعد ذلك حيث الابنة التى ستدله على المكان الذى سيدخل فيه حيوانات حلم الملك الذهبية.

وسار ابن الملك قاصداً بيت زوج الحيات وقرب الظهيرة وصل إلى هناك وكما طلب منه الزاهد الثالث ثبت ابن الملك الدرع فى مدخل البيت. وفى هذه الليلة عند خروج زوج الحيات من بيتها تقطع جسدهما إلى الكثير من القطع . بعد ذلك بقليل نظرت ابنة زوج الحيات لخارج البيت لترى ما حدث

فقال الزاهد: «وما الذى ذكرتك بى الآن؟ أخشى أن يكون هناك أمر خطير قد حدث».

فقال ابن الملك: «لا.. فى الحقيقة الأمر ليس خطيراً لهذا الحد.. لقد حضرت إليك يا خال.. لأن أمى قد أخبرتنى أنك قادر على مساعدتى لأجد اللبوة الذهبية والحية الذهبية والقرود الذهبية»، وعد الخال الزاهد ابن الملك أن يساعده لإيجاد الحيوانات الذهبية. ثم وضع على النار إناء الطبخ بعد أن وضع فيه ثلاث حبات من الأرز فقط وبعد أن نضج المطبوخ كان كافياً كوجبة لاثنتين وبعد أن انتهيا من الأكل قال الزاهد: «يا ابن الأخت.. فى الحقيقة أنا لا أستطيع أن أخبرك بما يجب أن تفعله لكى تجد الحيوانات الذهبية الثلاثة.. ولكن فى الغابة وعلى بعد مسافة من هنا يعيش أخى الأصغر.. اذهب إليه وسيخبرك بما يجب أن تفعله».

وفى الصباح التالى بدأ ابن الملك مسيرته وبعد يومين من السير وصل إلى الزاهد الثانى وأخبره بمطلبه.

واستمع الزاهد الثانى لحكاية ابن الملك ثم وضع على النار إناء الطبخ بعد أن ألقى فيه فقط حبتين من الأرز وبعد أن نضج المطبوخ كان كافياً كوجبة لاثنتين وبعد أن انتهيا من الأكل قال الزاهد الثانى لابن الملك أنه لا يستطيع أن يخبره أين يمكنه أن يجد الحيوانات الذهبية الثلاثة ولكن أخيه الأصغر من المؤكد سيعرف.

فى الصباح التالى واصل ابن الملك رحلته وبعد يومين من السير وجد الزاهد الثالث الذى وضع إناء الطبخ فوق النار بعد أن ألقى فيه بحبة أرز واحدة فقط ولقد كان المطبوخ كافياً كوجبة لاثنتين. وفى الصباح التالى طلب الزاهد الثالث ابن الملك أن يذهب إلى حداد ليصنع له درعاً من الحديد مزوداً بدسته من الزوائد الحديدية المصقولة

الملك والآن وقد وجد الحيوانات الذهبية يجب أن يعود إلى بلده .

فقال الصبية الحية :

« وماذا عنى أنا ؟ » ( ثم انفلجت باكية )  
فلتقتلنى أولاً قبل أن تعود لوطنك ! لقد قتلت  
والدى وأنا لا أستطيع أن أعيش بعدهما هنا  
لوحدى .

فقال لها ابن الملك :

« كلا لن أقتلك ولن أتركك بل سأخذك معى  
إلى مملكة أبى . هنا شعرت الصبية الحية  
بالسعادة ثم سألتها ابن الملك كيف يمكنه أن  
يصطحب معه الحيوانات الذهبية الثلاثة فحتى  
الآن اقتصر الأمر على مجرد رؤيتى لهذه  
الحيوانات .

فقال له الصبية الحية بأنه إذا وعدنا  
مخلصاً أنه لن يهجرها أبداً ليتزوج بغيرها  
فإنها قادرة على أن تستحضر له الحيوانات  
الذهبية الثلاثة فى الوقت المحدد فأقسم لها  
ابن الملك أنه لن يهجرها إلى الأبد وهكذا  
بدأت رحلة العودة للوطن وعندما وصلنا إلى  
المكان الذى يعيش فيه الزاهد الثالث وقد  
كان ابن الملك قد وعده أن يمر عليه فى  
طريق عودته ليبريه الحيوانات الذهبية ولكن  
ابن الملك لم يكن يعرف ماذا سيقول للزاهد  
وقد رجع دون أن تكون الحيوانات الذهبية  
معه .

فعمدت الصبية الحية ثلاث عقد فى  
القميص العلوى الذى يلبسه ابن الملك  
وأخبرته أنه عندما يطلب منه الزاهد الثالث  
رؤية الحيوانات الذهبية الثلاثة أن يفك  
أمامه العقد الثلاث .

وذهب ابن الملك للزاهد الثالث فسأله  
الزاهد إذا كان قد احضر معه اللبؤة الذهبية  
والحية الذهبية والقرود الذهبى ؟ !

فقال ابن الملك فى حيرة واضحة :

لوالديها .. هنا رآها ابن الملك . إنها ليست  
حية كوالديها بل كانت صبية غاية فى  
الجمال . بسرعة اندفع ابن الملك لداخل  
البيت إلى حيث الصبية وتبادلا الحديث ولم  
يمض وقت طويل حتى أحبا بعضهما البعض  
وعزاها ابن الملك لمقتل والديها وسرعان ما  
تسميت الصبية حزنها على والديها وعاشت  
مع ابن الملك فى بيتها لأيام طويلة .

وبصرامة منعت الصبية الحية ابن الملك  
من الخروج لأى مكان غريباً أو جنوباً خارج  
المنزل .

ولكن ابن الملك . فى أحد الأيام عصى  
تحريمات الصبية الحية وخرج ليتجول غرباً  
بعيداً عن المنزل وبعد أن سار لمسافة قصيرة  
رأى لبؤات ذهبيات ترقصن وبمجرد أن وقع  
بصره عليهن تحول فى الحال إلى لبؤة ذهبية  
ورقص معهن . فى الحال علمت الصبية  
الحية بما حدث لابن الملك فأعادته معها  
إلى بيتها بعد أن أعادته إلى شكله البشرى .

وبعد أيام قلائل خرج ابن الملك من البيت  
ليتجول جنوباً خارج البيت فرأى حيات  
ذهبيات ترقصن على حافة حوض وبمجرد  
أن وقع بصره عليهن فى الحال تحول إلى  
حية ذهبية وشاركهن الرقص ومرة أخرى  
الصبية الحية تعيده للبيت ويشكله البشرى .

وللمرة الثالثة خرج ابن الملك وسار جهة  
الجنوب الغربى خارج البيت وهنا رأى قروداً  
ذهبية ترقص تحت شجرة موّز وبمجرد أن  
وقع بصره على القردة الذهبية الراقصة فى  
الحال تحول إلى قرد ذهبى وشاركهم الرقص  
ومرة ثالثة أعادته الصبية الحية إلى البيت  
وإلى شكله البشرى .

وبعد ذلك قال ابن الملك : « حان الوقت  
للعودة إلى بلدى » .

فسألته الصبية الحية : لماذا إذن جئت ؟  
فأخبرها ابن الملك بكل شئ عن حلم أبيه

«أنا.. أنا.. لا أدري.. أنا غير متأكد ولكن هناك شيء ما معقود في قميصى العلوى».

وعندما فك ابن الملك العقد الثلاث وجد فيه حفنة من تراب وقطعة من فخار وقطعة من قحح - فألقاها فى قرف واضح وعاد إلى الصبية الحية وسألها لماذا وضعت مثل هذه الأشياء التافهة فى قميصه؟!

فكانت له الصبية الحية:

إنك ناقص الإيمان فلو أنك كنت مؤمناً لما تحولت الحيوانات الذهبية الثلاثة واستحالت إلى تراب وفخار وقحح.

ثم واصل ابن الملك ومعه الصبية الحية طريق العودة إلى أن وصلا إلى حيث يعيش الزاهد الثانى الذى طلب أن يرى الحيوانات الذهبية. هذه المرة ابن الملك كان قد تأكد إيمانه فعندما فك العقد الثلاث فى قميصه العلوى فى الحال، ظهرت لبوة ذهبية وحية ذهبية وقرد ذهبى.

ثم واصل ابن الملك ومعه الصبية الحية طريق العودة ومعهما الحيوانات الثلاثة ومرا على الزاهد الأول ليراها.

وأخيراً وصل ابن الملك إلى قصر أمه

وعندما حل اليوم المحدد بعث ابن الملك برسالة إلى أبيه الملك ليأمر بإنشاء عدد من الخيام والمخابىء المقلدة على مساحة واسعة من الأرض فضلاً عن إعداد طريق مسقوف يبدأ من منزل الملكة الأم القديمة وينتهى إلى الخيام والمخابىء المقلدة ليستعرض حيوانات حلم الملك الذهبية الثلاثة.

وفى الحال أصدر الملك الأوامر الضرورية لتنفيذ ما طلبه ولده وفى اليوم المحدد للعرض تجمهر شعب المملكة للفرجة على الأعجوبة (الطريقة ثم قاد ابن الملك الحيوانات الذهبية الثلاثة إلى مكان الاحتفال..

أما الصبية الحية فقد أخفت نفسها فى الطريق المسقوف (المغطى) لتجعل حيوانات حلم الملك ترقص.

وظل شعب المملكة طوال اليوم وحتى الليل يتفرج فى بهجة ودهشة على الأعجوبة الطريفة حتى عادوا طواعية إلى بيوتهم.

وفى هذه الليلة استحالت الخيام والمخابىء إلى بيوت ذهبية.

عندما رأى الملك ذلك هجر الملكة الجديدة وولديها وعاش مع الملكة القديمة زوجته الأولى وتزوج ابن الملك والملكة القديمة الصبية الحية وأصبح ولياً للعهد ثم ورث العرش وحكم شعبه بالعدل والسعادة.

تطبيق:

• تصف هذه الحكاية تحت رقم Motif H 1217 متروكة للبحث عن شى تحققة لحلم.

Quest Assigned Because of a Dream.

الحكاية الرابعة:

## جوبال بهار\* يشفى حالماً

من ولاية بيناجالى - Bengali

كان جوبال بهار جداً لزوجين يحلمان دائماً أحلام يقظة لا يفترقان منها أبد. وفى أحد الأيام سمع جوبال بهار الزوجين الحالمين يزايد أحدهما الآخر فى أحلام يقظتهما.

صوت الزوج (حالماً يقول) عندما يتوفر لى بعض المال سأشتري بقرة.

صوت الزوجة (تجارى الزوج فى حلمه) وأنا سأحلب البقرة ولكن أحتاج لقدور أكثر لأحلب فيها البقرة فلأذهب إلى السوق لأشتري بعض القدور.

وفى اليوم التالى ذهبت الزوجة إلى السوق واشترت بعض القدور.

صوت الزوج (يسأل الزوجة) ماذا

اشتريتي؟!

صوت الزوجة: اشتريت قدورا لزوم حلب البقرة . قدر للبن وقدر ثان للرايب .

وقدر ثالث لأضع فيها الزيدة وقدر رابع لأضع فيه السمن بعد تسييح الزيدة .

صوت الزوج: هذا عظيم ولكن لماذا اشتريت قدر خامسا؟!

صوت الزوجة: القدر الخامس لأضع فيه الفانض من اللبن وأحملة لأختي .

صوت الزوج (صانحا): ماذا؟! «تحملين اللبن لأختك؟! منذ متى وأنت تفعلين ذلك؟! ودون أن تخبريني؟ وتأخذين الإذن مني؟ هانبا يحطم الزوج القدر الخمسة .

صوت الزوجة (تصرخ بحدة): أنا الذي أرمي البقرة وأحلبها . وسأفعل ما أريده باللبن الفانض عن حاجتنا .

صوت الزوج (يصرخ): أيتها الكلبة أنا أعمل وأعرق طوال اليوم وأشتري البقرة وأنت تعطين اللبن لأختك! سأقتلك قبل أن تفعلين ذلك مرة ثانية . ثار الزوج ورمى زوجته بأواني وصواني الطبخ . هنا توقع جويال بهار تطور العراك بين الزوجين

الحالمين وقد يصل إلى نهاية مأساوية فذهب إلى مسكن الزوجين لينقذ الموقف .

جويال (ببراءة للزوج الغاضب): والآن ماذا دهاك؟! لماذا تغذف هكذا بالأشياء؟!

الزوج (الهانج يصرخ): زوجتي تعطى أختها لبنا من بقرتي .

جويال: بقرتك!

الزوج: أقصد البقرة التي أنوى شراءها عندما يتوفر لي مال كاف .

جويال: يا الله .. إذن الأمر هكذا؟! أليس لديك بقرة بعد؟! أليس كذلك؟

- صبرا سأشتري بقرة .

- حقا والآن عرفت سر ما كان يحدث لحديقته خضرواتي .

ثم أمسك جويال بعضى ويذا يضرب جاره الحالم .

الزوج (يصرخ): حيك! حيك! لماذا تضريني؟

جويال: بقرتك .. عامدا كنت تتركها لتأكل الفول والخيار في حديقة خضرواتي .

الزوج (يصرخ): أى قول؟! وأى خيار؟ وأين حديقة خضرواتك هذه!

جويال: الحديقة التي سأزرعها . لشهور مضت وأنا أعد الأرض وأخطط لأزرعها ولكن بقرتك أفسدت حديقتي .

وفجأة أفاق الجار وأدرك النكتة وانفجر ضاحكا، ثم شاركه جويال فى ضحك من القلب .

تعلق:

تصنف هذه الحكاية تحت لفظ يسمى «زوجان يبنيان قلاعاً فى الهواء» وهى تحت رقم 1430 AT .

\* جويال بهار مهراج مشهور فى الحكايات البنغالية الشعبية .

الحكاية الخامسة:

حلم جامع الفضلات

من ولاية أوريا Oriya

فى يوم من الأيام مرضت المرأة المكلفة بتنظيف «مرحاض» الملكة فى القصر

فأرسلت زوجها الذى يعمل جامع فضلات بدلا منها ليقوم بعملها فى القصر .

وعندما وصل الزوج إلى القصر سمحوا له بالدخول من الخلف لكى يرفع من تحت

مقعدة مرحاض الملكة السلة التى تتجمع فيها فضلات الملكة أثناء الليل .

وأخيراً هجر البيت وأصبح يتجول كمتشرد بلا هدف .

وفى أحد الأيام بينما جامع الفضلات يجلس تحت شجرة موز شارد الذهن ولا يفكر فى شيء سوى جمال الملكة تجمع حوله القرويون وظلوا يراقبونه لعدة أيام متتالية وهو جالس هكذا وكأنه يتأمل ، بدون طعام ، بدون نوم ، بدون كلمة أو حركة . هذه الجلسة تتماشى مع فكرة القرويين عن الفقير الحكيم الزاهد . وبدأوا يرفعونه ويتعاملون معه كفقير حكيم زاهد فأحضروا له الهبات والعطايا من طعام وملبس ولكن جامع الفضلات ظل ساكناً غير مبالي بفاليه ما قدموا له من هبات وعطايا ، لا مبالته هذه زادت من اقتناع القرويين بقداسة الفقير الحكيم الزاهد .

ويبدو أن جامع الفضلات لم يكن يشعر بوجود المتلصقين حوله من محبين ومريدين .

وفى خلال شهر أصبح جامع الفضلات مشهوراً كفقير وحكيم زاهد ، لقد شاعت شهرته فى جميع أركان المملكة ومع ذلك ظل جامع الفضلات غير مبالي بما يجرى حوله .

ووصلت شهرة الفقير الحكيم الزاهد إلى ملكة البلاد فقررت أن تقصد الرجل المقدس وبالفعل قصدت الملكة وحولها حاشيتها الملكية الرجل المقدس ووقفت أمامه فى خشوع ثم ألقت الملكة بنفسها أمام جامع الفضلات وظلت تتحسس قدميه فى إيمان وتقدم لقداسه الهبات والعطايا .

ولكن جامع الفضلات لم يكن تقريباً ينظر إليها .. لم يكن يعرف من تكون ولم يسأل من تكون ؟! فهذا الأمر لم يعد يعنيه إطلاقاً .

لقد اشتدت الرغبة لدرجة أحالت الراغب بلا رغبة إطلاقاً .

وعندما دخل الزوج جامع الفضلات إلى حجرة المرحاض الملكى ليرفع سلة الفضلات فوجئ بوجود الملكة جالسة على «مقعدة المرحاض» تقضى حاجتها . لقد وقعت عين الزوج جامع الفضلات فى نظرة خاطفة على الفخذ الداخلى للملكة . كان ناعماً فى نعومة الحرير . جميلاً وطرياً فى طراوة برعم زهرة الباسمين ، لقد فتن وسحر جامع الفضلات بالملكة من مجرد نظرة خاطفة لفخذه الداخلى وانطلق خياله فى حلم يقظة يتصور فيه جمال بقية جسد الملكة .

وعاد إلى بيته وهو يسير كالمسحور والمسحور لأن عقله كان يفكر فى هذه البوصة من الفخذ الداخلى للملكة الذى رآه فى نظرة خاطفة وأصبح جامع الفضلات مفتوناً أو مسكوناً بالملكة لدرجة أنه امتنع عن الأكل وفارقة النوم وعندما سألته زوجته عما به وعن سبب شروده هكذا كمن فى حلم يقظه .. بعد تردد اعترف الزوج بما يسكنه .. إنه يريد الملكة لنفسه .

فصرخت الزوجة :

«يا إلهى ! كيف يمكن أن تكون الملكة لك وأنت مجرد جامع فضلات ؟! (ساخرة) إذا كنت تريد لنفسك أية امرأة أخرى غير الملكة يمكن أن نحاول تحقيق ذلك لك ، ولكن الملكة بجلالة قدرها وقدر جلالته فلتساها . الناس العاديون أمثالنا لا يمكنهم الحصول على مجرد نظيرة للملكة . هكذا تكلمت معه الزوجة وحاولت أن تبعد عن خياله افتتانته برؤية فخذ الملكة ولكنها فشلت فى ذلك فلقد ظلت أفكار جامع الفضلات تدور وتدور حول فخذ الملكة ؛ بل إن هذه الأفكار لفت جامع الفضلات بأكمله فى دواماتها .

وأصبح يتصرف تصرفات المجانين فلم يعد يغير ملابسه ، لم يعد يأكل ، لم يعد ينام



## الراجل الغلبان مع الرسول\*

جمع: خالد أبو الليل  
الراوي: عمر حسن\*\*

كَانَ فِيهِ وَاحِدٌ وَغَلْبَانُ (١) زَيْ (٢) عُمَرُ (٣)، وَقَاعِدُ (٤) فِي رِيحٍ مَكَّةَ (٥) كَذَبَ بَتَاعُ الرَّسُولِ (٦).  
فَلَمَّا قَاعِدَ فِي رِيحٍ الْمَكَّةَ، فَالرَّسُولُ طَبَعًَا يَبْشُغُلُ بِأَيْدِهِ (٧) .. يَعْنِي مَثَلًا عِنْدَهُ آهَ حَيْطُ (٨) مَهْدُودَةٌ  
يَبْنِي فِيهَا بِأَيْدِهِ. عِنْدَهُ نَعْجَةٌ مَثَلًا عَيَانَةً (٩) يَبْعُمِلُهَا بِأَيْدِهِ. عِنْدَهُ مِثْلُ نَاقَةٍ مَكْسُورَةٍ يَبْطَبِّهَا (١٠)  
بِأَيْدِهِ. فَ يَوْمَ مِنَ الْأَيَّامِ الرَّاجِلُ دِهَ مَاتَ فِي الْجُوعِ (١١) .. الَّتِي هُوَ الْمَعْدُورُ (١٢) دِهَ. فَوَاحِدَ زَيْ  
مَحَمَّدُ (١٣). قَالَ لَهُ:

أَنْتَ جَعَانٌ؟ طَبَّ مَا تَرُوحُ (١٤) لِلرَّسُولِ يَدِي لَكَ (١٥) حَاجَةٌ تَشْقُوتُ (١٦) بَهَا. قَالَ لَهُ: وَاللَّهِ  
لَا رُوحَ لَهُ (١٧). فَمَشَى .. فَلَقِيَهُ (١٨) آهَ عَمَّالٍ يَرْبُ (١٩) الْمَعْجَنَةَ (٢٠) بِأَيْدِهِ، وَيَأْخُذُ (٢١) شَوْبَةَ (٢٢)  
الْمُونَةِ (٢٣) بِأَيْدِهِ، وَيَحْطُلُهُمْ (٢٤) فَوْقَ الْحَيْطِ وَيَبْنِي. قَالَ: آ دَا دَا ... (٢٥). طَبَّ لَمَّا دِهَ يَبْنِي  
بِأَيْدِهِ (٢٦). وَالتَّبْيِ أَرْوَحَ اشْحَتَ (٢٧) مِثْلُهُ، وَرِيَّاحٌ رَاجِعٌ. فَرَدَّ عَلَيْهِ الرَّاجِلُ تَائِي. قَالَ لَهُ:  
يَا جَدَّ (٢٨) أَنْتَ مَا رَحْتَشْ؟ (٢٩) قَالَ لَهُ: لَا. مَا رَحْتَشْ. قَالَ لَهُ: لَا؟ (٣٠).

قَالَ لَهُ: لَقِيْتَهُ (٣١) يَبْعُمِلُ كَذَا. كَذَا (٣٢). قَالَ لَهُ: لَا. أَرْجِعْ عَلَيْهِ تَائِي. قَالَ لَهُ: مَا شَى (٣٣).  
رَجِعْ عَلَيْهِ .. رَجِعْ عَلَيْهِ لَقِي عِنْدَهُ نَعْجَةً مُنْتَنَةً (٣٤)، وَرِجْلَهَا .. وَمَكْسُورَ رِجْلَهَا. لَقِيَهُ قَاعِدُ  
بِطَبِّبٍ (٣٥) فِيهَا. لَوْ كَانَتْ عِنْدِي كُنْتُ لَقَحْتَهَا (٣٦) لِلْكَلَابِ (٣٧)، وَرِيَّاحٌ رَاجِعٌ. قَالَ لَهُ: يَا جَدَّ:  
أَنْتَ رَحْتَ لَهُ؟ (٣٨) رَحْتُ لِلرَّسُولِ، وَقُلْتُ لَهُ الْإِنِّي؟ (٣٩) قَالَ لَهُ: يَا رَاجِلُ لَقِيْتَهُ بِطَبِّبٍ فِ  
نَعْجَةٍ مِثْنَةً مَا تَسْطِيعُشِي (٤٠). لَوْ عِنْدِي مَلَقْتُهَا لِلْكَلَابِ. قَالَ لَهُ: أَقُولُ لَكَ .. عَاوِدَ (٤١) عَلَيْهِ

تَانِي. عَاوَدَ<sup>(١٢)</sup> عَلَيْهِ لَعْنَةُ بِيْعَدَابٍ فِ بِنْتِهِ قَاطِمَةً عَشَانَ بَقِي<sup>(١٣)</sup> شَاى كَبَيْتُهُ<sup>(١٤)</sup> مِ الْبَرَادِ  
اَنْكَبَ<sup>(١٥)</sup> فِ الْأَرْضِ فَ هُوَ هِيرَجَجْ، وَالرَّسُولُ قَالْ لَهُ تَعَالَى اَنْتَ بَقِي لَكَ تَالَتْ مَرَّةً دِي<sup>(١٦)</sup>،  
وَاَنْتَ تَنْجِي وَتَعَاوِدُ..<sup>(١٧)</sup> إِيْهِ رَايَكَ؟<sup>(١٨)</sup> (١٨) (١٩) قَالْ لَهُ: وَاللَّهِ وَاحِدٌ قَالْ لِي: كَذَا كَذَا كَذَا<sup>(٢٠)</sup>،  
قَالْ لَهُ: وَاللَّهِ آتَى..<sup>(٢١)</sup> النَّعْجَةُ دِي سَاعَةِ<sup>(٢٢)</sup> مَا أَمُوتَ بَدَلْ مَا يَقُولُوا اجْرُوا هَاتُوا لَهُ نَعْجَةً مِنْ  
عِنْدِ فَلَانٍ تَذْبِيحٍ<sup>(٢٣)</sup> فَذُو..<sup>(٢٤)</sup> يَذْبَحُوهَا. (٢٤) الْحَيِطُ دِي بَدَلْ مَا ادْوَرَّ<sup>(٢٥)</sup> عَلَى وَاحِدٍ بَنَّا<sup>(٢٦)</sup>  
وَمَلَقَاشْ<sup>(٢٧)</sup> يَبْقَى آه.. يَبْقَى أَنَا ابْنِيهَا بِإِيْدِي. وَابْنَتٌ دِيْدِي، وَلَا مَوَازِدَةَ<sup>(٢٨)</sup>، تَأْخُذُ<sup>(٢٩)</sup> وَاحِدٌ  
غُلْبَانِ زَيْكْ، وَمَافِيْشْ<sup>(٣٠)</sup> غَيْرَ طَلَّةٍ<sup>(٣١)</sup> الشَّأى الِّى هِيْشْرِيْهَا.. كَبَيْتَهَا..<sup>(٣٢)</sup> يَبْقَى قَامٌ  
مَآرِيْفَ<sup>(٣٣)</sup>. يَبْقَى أَنَا بِحَكْرَهَا عَشَانَ الْوَقْتِ الِّى جَى<sup>(٣٤)</sup>.

قَالْ لَهُ: يَبْقَى اَنْتَ حَزَاكَ اللَّهُ كُلَّ خَيْرٍ. قَالْ لَهُ: يَبْقَى اَنْتَ.. النَّعْجَةُ دِي الِّى طَبَيْتَهَا<sup>(٣٥)</sup>،  
وَالنَّاقَةُ دِي تَأْخُذْهُمْ<sup>(٣٦)</sup> مَحْمَلِينَ شَعِيرًا<sup>(٣٧)</sup>، وَرُوحٌ<sup>(٣٨)</sup> اَللَّهُمَّ سَهْلٌ لَكَ، وَيَقْتَحُ لَكَ الْبَابَ، وَبَارِكْ  
لَكَ فِيْهِمْ<sup>(٣٩)</sup>. رَاحَ<sup>(٤٠)</sup> الْبَيْتُ.. النَّعْجَةُ جَايَتْ جَوْرًا<sup>(٤١)</sup>، وَالنَّاقَةُ جَايَتْ جَوْرًا<sup>(٤٢)</sup>.. وَلِدَا.  
مَادَارِتَ<sup>(٤٣)</sup> سَنَةً إِلَّا وَالنَّاقَةُ فِ بِلْ، وَالنَّعْجَةُ فِ غَلَمٍ<sup>(٤٤)</sup>.

فِ يَوْمٍ مِنْ الْأَيَّامِ.. رُوحٌ يَا زَمَانَ تَعَا يَا زَمَانَ..<sup>(٤٥)</sup> الرَّسُولُ عَطَى<sup>(٤٦)</sup> بِنْتَهُ لِلْأَمَامِ عَلَى،  
وِخْلَاصْ.

بَقَى عَايِزِينَ<sup>(٤٧)</sup> يُعْمَرُوا<sup>(٤٨)</sup> فِ الْجَبَالِ بِشَوْفُو<sup>(٤٩)</sup> الْفَرَايِبِ<sup>(٥٠)</sup> وَاللَّصْحَابِ<sup>(٥١)</sup>. فَقَالْ لَهُ: يَا  
أَمَامَ. قَالْ لَهُ: نَعَمْ. قَالْ لَهُ: أَنَا كَانَ عِنْدِي بِنْتِي<sup>(٥٢)</sup>، وَرَاجِلٌ غُلْبَانِ، وَدَايِرْ، وَقَالَ لِي: أَنَا  
عَايِزُ<sup>(٥٣)</sup> مِنْ مَا أَعْطَاكَ اللَّهُ. فَكَسَمَ لَهُ رَبَّنَا.. فَطَعْنَتْهُ<sup>(٥٤)</sup> نَاقَةٌ، وَعَطَيْتُهُ نَعْجَةً. فَعَايِزِينَ نَطُوفْ  
كُدْهِ، وَنَشُوفْ كُدْهِ إِذَا كَانَ مُحْتَاجٌ حَاجَةً نَذِي لَهُ<sup>(٥٥)</sup>، مَشْ مُحْتَاجٌ يَبْقَى نَزُورُهُ، وَنَاجِي<sup>(٥٦)</sup>. قَالْ  
لَهُ: مَا شِى<sup>(٥٧)</sup>. رَكِبُوا مَثَلَا الْجَمَالَ بِتَعْتَهُمْ<sup>(٥٨)</sup> أَوْ الْخَيْلِ، وَرَاحُوا مَا شِينَ<sup>(٥٩)</sup> فَضَلُوا..<sup>(٦٠)</sup> فَضَلُوا  
لَحْدَ<sup>(٦١)</sup> مَا ارْتَسَوْا<sup>(٦٢)</sup>. عِ الرَّاجِلِ لَقِيُوا<sup>(٦٣)</sup> الرَّاجِلِ قَاعِدٌ عَلَى كُرْسَى، وَالْعَبِيدُ سَارِحَةً<sup>(٦٤)</sup>  
بِالنَّيْلِ<sup>(٦٥)</sup>، وَاللِّي سَارِحِينَ بِالْعَلَمِ، وَالرَّاجِلِ طَبْعًا قَاعِدٌ عَلَى كُرْسَى وَتَمَامِ التَّمَامِ<sup>(٦٦)</sup> فَعَرَفَهُمْ..  
اَتَفَضَّلُوا.. أَبَوْهُ..<sup>(٦٧)</sup> حَقَّ اللَّهُ..<sup>(٦٨)</sup> قَالْ لَنَا: اَتَفَضَّلُوا.. حَطَّ<sup>(٦٩)</sup> يَا وَادِ الْخَيْلِ شَعِيرٌ. حَطَّ بِأَوَادِ  
مَشْ عَارِفَ آه لِلْجَمَالَ، وَتَعَالُوا هُنَا.. تَعَالُوا هُنَا..<sup>(٧٠)</sup> رَاحَ آه مَقْعَدُهُمْ<sup>(٧١)</sup> عِ الْكُرْسَى،  
وَفَضَّلَ<sup>(٧٢)</sup> آه وَسَهْرَى<sup>(٧٣)</sup> فِيْهِمْ، وَخَشَ<sup>(٧٤)</sup> آه هَذِيحَ<sup>(٧٥)</sup> حَوَالِي<sup>(٧٦)</sup> بَقَى. فَالْوَلِيَّةُ<sup>(٧٧)</sup> آه  
قَالَتْ لَهُ: حَيْكَلَكُ..<sup>(٧٨)</sup> حَيْكَلَكُ خَلِيْكُ<sup>(٧٩)</sup> مَعَ ضِيُوفِكَ، وَأَنَا الِّى هَذِيحَ لَهُمْ.. يَا وَلِيَّةُ غَيْرِي..  
بَدَلِي<sup>(٨٠)</sup>.

قَالَتْ لَهُ: لَا. هَذِيْمَكُ<sup>(٨١)</sup> هَتَعَفَصْ<sup>(٨٢)</sup> دَمَ، وَمَا تَتَعَفَصْشِي<sup>(٨٣)</sup> دَمَ أَطْلَعُ<sup>(٨٤)</sup> أَعْدَا..<sup>(٨٥)</sup>  
يَخْرَفُ<sup>(٨٦)</sup> مَعَاهُمْ، وَيَسَهْرَى وَيَتَاعُ مِنْ دَهْ<sup>(٨٧)</sup>، وَهِيْهِ كَانَ عِنْدَهَا كَلْبَةٌ وَالِدَةُ<sup>(٨٨)</sup> سَبْعَةَ رَاحَتْ  
أَطْشَهُ<sup>(٨٩)</sup> مِتْهُمْ أَرْبَعَةً، وَاسْلَخَ جَاتِ سَالَخَةُ الْلَرِيْعَةِ<sup>(٩٠)</sup>، وَرَاحَتْ عَامِلَةٌ عَلَيْهِمْ فَتَةً كَشَكْ<sup>(٩١)</sup>،

وَرَأَيْتُ جَانِبَةَ الْأَكْلِ<sup>(١٢١)</sup>، وَجَاءَتْ مَتَمَمَاهُ قُدَّامَ الرَّسُولِ<sup>(١٢٢)</sup>، وَقُدَّامَ مِيزْنٍ.. قُدَّامَ الْأَمَامِ عَلَى طَبِيعِ الْأَمَامِ عَلَى لَا يَسِرْ جِبَةَ كَدِّهِ، وَقَعْدَ هَيْتَشْمَرِ<sup>(١٢٣)</sup> وَقَعْدَ يَمِزْ إِيدِهِ. فَالْرَّسُولُ قَالَ لَهُ: ارْجِعْ يَا أَمَامَ. قَالَ لَهُ: مَا هَذَا؟ قَالَ لَهُ: أَنَا هُوَ رَيْكَ<sup>(١٢٤)</sup> دِلُوقْتِي..<sup>(١٢٥)</sup> امشِ بِرَهْ<sup>(١٢٦)</sup>. رَأَيْتِ الْكِلَابَ قَائِمَةً.

وَدَا مَثَلٌ وَخَلَصَ. قَالَ لَهُ رُوحٌ كَمَا كُنْتُ، الْجِمَالُ هَجَتْ<sup>(١٢٧)</sup>، وَالْغَنَمُ رَأَيْتِ، وَالرَّسُولُ وَالْأَمَامُ رَأَوْا فَ حَالَهُمْ وَيَسَ وَخَلَصَتْ عَلَى كَدِّهِ.

\* \* \*

- (٣٠) لا: لماذا.  
(٣١) لقيته: رجعت.  
(٣٢) اختصار: سرد الأحداث، وكأنه حكى له كل الحكاية.  
(٣٣) ماشى: مراقب.  
(٣٤) ملتقة: راسحتها كريمة.  
(٣٥) يبطبب: فيها: يمالج فيها.  
(٣٦) لفتحها: رميدها.  
(٣٧) عبارة تقال للدلالة على ضالة منزلة هذا الشيء، وشدة قذارة هذه اللدجة.  
(٣٨) لت رحت له: هل ذهبت إليه؟  
(٣٩) ادبلي: أعطني.  
(٤٠) مانسلشي: أي إن راسحتها لا تلتاق، وليس المتسرد هنا أنها مبدعة حقاً، ولكنها كالمبدعة.  
(٤١) عاوي: عليه: أرفع عليه.  
(٤٢) عاوي: عليه: رجع عليه.  
(٤٣) بقى: قليل من الشئ (وهي كمية من الشئ لا تذكر، وليس المتسرد أنها ملزقة الإنسان، وإنما ذكرها للدلالة على قلتها).  
(٤٤) كيتة: سقط منها سورا على الأرض.  
(٤٥) اكتبت: أي سقط على الأرض.  
(٤٦) بقى لك: قالت مرة: ظلت للسرة الثالثة.  
(٤٧) كجوى: وكاعتوا: تأتى وتعود.  
(٤٨) إيه رايك؟ ما رايك؟  
(٤٩) هو هذا لا يمتنع لهجة للتأهية - فالأصل أن يقول (أه رايك؟) ولكن كلمة «أيه» عرفت طريقها إلى ألسنة بعض القرويين، ولكن ليست بالشرار؛ إذ أحياناً تستخدم كلمات مثل «أه» - إيش ..  
(٤٩) استخدم هذه الكلمات بدلاً من سرد الحكاية.  
(٥٠) آتى: أنا.  
(٥١) ساعة: عندما.  
(٥٢) تدبج: تدبج.  
(٥٣) فدو: فداه لى.  
(٥٤) يدبجوها: يقرمون بدبجها فداه لى.  
(٥٥) ادوين: أبحث عن.  
(٥٦) بذا: بذا.  
(٥٧) ملقاش: لا أجد.  
(٥) عدوان الحكاية من اقتراح الجامع.  
(٥٥) الراوى: عمر حميد، ٨٠ سنة، فلاح/ مصمراى، يمشى فى التير، أبرشوى، الشريك قبلى، مسرته، تم للتسجيل فى يناير ٢٠٠١.  
(١) غلبان: فقير.  
(٢) لى: مثل.  
(٣) الراوى هنا يقصد نفسه.  
(٤) قاعده: يجلس، يقطن.  
(٥) ف روح مكة: بالقرب من مكة.  
(٦) يتاع الرسول: أى الذى يسكنها الرسول.  
(٧) يشنكل يابده: أى يأكل من عمل يده.  
(٨) حوط: الحائط.  
(٩) عيالة: مريضة.  
(١٠) يبطببها: يمالجها.  
(١١) مات م الجورج: أى اشتد به الجورج، وليس المتسرد أنه قد مات بالتل.  
(١٢) المتسردون: الفقير.  
(١٣) أحد المتسردين الذين يستمعون إليه.  
(١٤) طبع ما تروح: طالما أنك جوعان اذهب إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم).  
(١٥) يدى لك: بصلى لك.  
(١٦) تكتلت بها: تلمع بها نفسك.  
(١٧) والله لأروح له: أى والله لأذهبن إليه.  
(١٨) لقيته أه: عمال: رجده يمش.  
(١٩) برهب: أى يمشى للرباب بالماء ليصبح العطين.  
(٢٠) المسجعة: أى العطين الذى يبلى به الحائط.  
(٢١) يبا فده: يأخذ.  
(٢٢) شوية: قليل من.  
(٢٣) الشوية: يقصد بها العطين الذى قام بصنعه.  
(٢٤) ويهطهم: ويضعهم.  
(٢٥) عبارة تقال عند شدة الاستنراب والندمة.  
(٢٦) أى كيت تذهب إليه، طالما أنه بهذه الحالة فهو لا يمتلك لأجر البكاء.  
(٢٧) لشتت منه: أنسزل منه وقمرل إليه.  
(٢٨) يا جدج: يا أيها الرجل.  
(٢٩) مارحشش: ألم تذهب.

- (٥٨) كلمة تقال عندما يشعر الفرد أنه سيترك شيئاً مخالفاً لمبادئ وتقاليده الحاضرين.
- (٥٩) تأخذ: تأخذ.
- (٦٠) مافيش: لا يمتلك.
- (٦١) طعة: القليل من الشيء (لشئ أو الأكل...).
- (٦٢) كبتها: سقطت منها سورا على الأرض.
- (٦٣) مأرب: أي قام متمكنا الزواج.
- (٦٤) اللي جي: أي محاربة لتربية البهت على المحافظة على الشيء.
- قليل كان أو كثيرا.
- (٦٥) طبعها: التي حالتها.
- (٦٦) تأخذهم: تأخذهم.
- (٥٥) يودون جزءاً من الملكية الخاص بمعالجة الرسول (صلى الله عليه وسلم) قد نسيه الزاري في بداية المعركة، ولكنه يورد فيذكره، فيذكره دون أن يتنبه إلى أنه لم يذكره من قبل.
- (٦٧) دوح: وذهب.
- (٦٨) يدور له بأن يسهل الله له في طريقه، ويفتح له باب الرزق، ويبارك له فيه.
- (٦٩) راج: ذهب إلى البيت.
- (٧٠) جات: جئت وصعدت الثنتين.
- (٧١) كلمة «دور» من الكلمات التي اشتهرت بها محافظة القوم حتى حركات بأنها «بد الهجر»، إلا إنها - تقريبا - هي الوصية بين المحافظات التي تقرها.
- (٧٢) ما دارت: لم تضي سعة.
- (٧٣) أي أسباب الرجل خير كثير، فصارت للثقة لهلاً وللصحة أصبحت غنى، وهو يطلق اللطم «علم».
- (٧٤) هذه العبارة تدل على أنه مر زمن طويل، والعبارة تختصر هذا الزمن.
- (٧٥) عطا: أعطى، منح، زوج.
- (٧٦) هازين: أودرا.
- (٧٧) يبور: يسبون في المسراء.
- (٧٨) يشولوا: يديون.
- (٧٩) القاريب: الأقارب.
- (٨٠) اللصعاب: الأصحاب.
- (٨١) يريد أن يقول: إنه عندما كانت لبتلي فاطمة - رضي الله عنها - مازالت بكى.
- (٨٢) آنا حاي: أصلي مما أعطاك الله.
- (٨٣) لمطيه: فأصليته.
- (٨٤) تدى له: نمتي له.
- (٨٥) وناهي: ونهر، نرجع.
- (٨٦) ماشي: موفق.
- (٨٧) يتا حتهم: التي تخصهم.
- (٨٨) ماشيون: ذهبوا في طريقهم.
- (٨٩) فشولوا: ظفروا يسبون في طريقهم.
- (٩٠) لحد ما: إلى أن.
- (٩١) ارتصو: انزلوا على هذا الرجل، أو استقروا عنده.
- (٩٢) لقيو: وجدوا.
- (٩٣) سارحة: ترحي له بالإبل.
- (٩٤) هابل: بالإبل.

- (٩٥) أي أصبحت حالته ميسرة، وأصبح يملك رؤسا ككفورة من الخدم والإبل والحيود.
- (٩٦) دعاهم للتجارب والدخول، فليرو دعوته.
- (٩٧) هر قسم، ولكن الزاري ذكره دون أن أعرف على لسان من، وهنا نلاحظ تحولاً غريباً في السمات، وأكبر الظن أنه جاء على لسان الرافيتين.
- (٩٨) حط: منح.
- (٩٩) هذه العبارة تدل على شدة سعادة هذا الرجل بصفوفه بعد أن تعرف على الرسول ومن الذي يسيبه تعولت حياته من الجحيم إلى النعيم.
- (١٠٠) مقعدهم: أجاسهم.
- (١٠١) فضل: ظل.
- (١٠٢) يسهرى: فيهم: يتحدث معهم.
- (١٠٣) وحش: دخل.
- (١٠٤) هوديج: كى يذبح.
- (١٠٥) حوالى: جمع: حولي، وهو الخريف.
- (١٠٦) الزاوية: يقصد زوجة الرجل.
- (١٠٧) حوك: أي سهل .. سهل .. تمهل.
- (١٠٨) خلوك: ادخل راجس وتحدث مع منبرك.
- (١٠٩) أي حارل مع زوجته بشئ الطرق أن يشرف هو على أمر إكرام الضيوف، ولكنها رفضت بزعم أنه يجب عليه أن يحادث ضيوفه ويرحب بهم.
- (١١٠) هودك: ملازمك.
- (١١١) هتطس: تسجل دما وتكون غير نظيفة.
- (١١٢) وما تصفصني: يقصد أنها تطلعت بهذه الصبح الزاوية، وأنه لم يوافق على الرجوع إلى ضيوفه، إلا بعد معاناة منها، وهذه الكلمة تطلق، «ماكتفني».
- (١١٣) اطلع: اخرج.
- (١١٤) أعد: اجلس.
- (١١٥) يقراب: معاهم: يحكي معهم ويتحدث إليهم.
- (١١٦) ويقا: مع ده: أي إلى آخر هذه الأمور.
- (١١٧) والدة: ردت، وضعت.
- (١١٨) أنطشة: ذهبت منهم.
- (١١٩) أي قامت بسلخ أربعة كلاب منهم.
- (١٢٠) هر فرخ من الطمام القروي الذي يتم من حين التمتع باللين، وهذا التمتع لا يمين إلا بعد أن يصبح «بيلة» (حيث يرضع في إناة مطوهر بالماء العسلي والسكّر) ثم بعد أن تخلط البيلة باللبن، تشر لفترة فوق سقف المنزل لمدة أيام، وهو ينشر على هيئة قطع، كل قطعة حجمها ملا اليد.
- (١٢١) جابية الأكل: أجمعت الطعام.
- (١٢٢) وجات متصماه: قدم الرسول: أي تأكدت من وضعه أمام الرسول.
- (١٢٣) هيتشم: أي يرفع دمه، ثوبه استعداداً لتناول الطعام.
- (١٢٤) هوريك: سأريك، سأعريك: الخير.
- (١٢٥) دلوقتي: الآن.
- (١٢٦) هي عبارة تقال لطرد الكلاب من مكان، أو عندما تحاول مهاجمة أحد الأفراد.
- (١٢٧) هجت: أي سارت في البلاد دون أن تعود إلى صاحبها.

## الملك والخطاب\*

كَانَ فِيهِ وَاحِدٌ يَا سَيِّدِي زَيْ مَ تَقُولُ.. وَحَدَّ اللَّهُ\*\*\*.. كَانَ فِيهِ وَاحِدٌ مَلِكٌ، وَمَا مَلِكٌ إِلَّا اللَّهُ، الْمَلِكُ دِيْدَهُ زَيْ مَ تَقُولُ كِدَهُ عِنْدَهُ زَيْ مَ تَقُولُ كِدَهُ آه مَخِيْرَ فَرْنٌ، وَتَحَتْ أَيْدُهُ حَطَابٌ زَيْ عُمَرُ - بِجِيْبٍ (١) شَوِيَّةٌ (٢) الْحَطَبُ مِ الْجِبَلِ وَيَقُولُ لَهُ: يَا عُمَرُ - أَنْتَ هَتَاخَذُ (٣) الرُّغِيْفَ الْمَخْلَبُطَ (٤) عَمَكَ عُمَرُ يَأْخُذُ الرُّغِيْفَ الْمَخْلَبُطَ، وَيُوْدِي لَهُ (٥) شَيْئَةً (٦) الْحَطَبُ.

فِي يَوْمٍ مِنَ الْيَوْمِ. الرَّاجِلُ دِيْدَهُ رَاحَ الْجِبَلِ يَبْرِفَعُ الطَّرْفَايَةَ (٧) كِدَهُ رُزُقُ (٨) بِشَوِيَّةٍ آه... دَهَبٌ\*\*\*. لَقِيَ (٩) كَوْمَ دَهَبٍ تَحْتَ الطَّرْفَايَةِ. خَذَ شَوِيَّةَ الدَّهَبِ، وَحَطَّهْمُ (١٠) فِ قَلْبِ الشَّيْئَةِ (١١). صَرَّهْمُ (١٢) فِ الْجَلِيْبَةِ (١٣)، وَحَطَّهْمُ فِ قَلْبِ الشَّيْئَةِ، وَرَاحَ مَرْوَحُ (١٤) عِ الْبَيْتِ. فَالْمَلِكُ طَالَعَ يَمَرُ كِدَهُ لَقِيَ الرَّاجِلَ طَالَعَ بِجَرِي عِ الْبَيْتِ. قَالَ لَهُ: خُذْ. رَانِخَ قَاهُ (١٥) قَالَ لَهُ: مَرْوَحُ يَا مَلِكُ. الْعِيَالُ بَرْدَانِيْنِ (١٦)، وَمِشَ عَارِفَ آه (١٧). قَالَ لَهُ، وَدَى (١٨) عِ الْفَرْنِ قَوَامُ (١٩). الْفَرْنُ دِلُوْقَتِي (٢٠) عَاوِزَ عَقَشُ (٢١).. يَا مَلِكُ الْعِيَالُ بَرْدَانِيْنِ.. قَالَ لَهُ: أَنْتَ هَتَوْدِيْهَا، وَلَا هَضْبَكْ (٢٢) دِلُوْقَتِي.

الْنَّهَايَةَ آه (٢٣).. الرَّاجِلُ اتْعَصَبَ (٢٤)، وَمِشَ عَايِزُ يَبِيْنِ (٢٥) الدَّهَبُ بَقِي قُدَامَ (٢٦) الرَّاجِلِ.. رَاحَ الْمَلِكُ مَطِيْرَ السَّيْفِ (٢٧). الشَّيْئَةَ بِأَسْنِفَ\*\*\*. رَاحَتْ الشَّيْئَةُ عَلَى دَايِرِ شَكْلِ (٢٨) وَالدَّهَبُ اتْبَحَثَرَ عَلَى دَايِرِ دَهَبِيَّةٍ (٢٩). قَالَ لَهُ: اللَّهُ!!! (٣٠) دَا أَنْتَ كُلَّ مَا تَرْوُحُ شَيْئَةً بِتَرْوُحُ بِالدَّهَبِ دَهَ تَعَالَى.. تَعَالَى (٣١)، وَرَاحَ وَآخُذَ الرَّجُلَ عِ الْبَيْتِ، وَقَالَ لَهُمْ: يَا عَسْكَرُ: قَالَ لَهُ: أَبُوه. طَبْعًا تَحْتَ أَيْدُهُ عَسْكَرُ بَقِي. قَالَ لَهُمْ: الرَّاجِلُ دَهَ.. بِخَرَّةٍ تَاخُذُوهُ عَلَى مَطَرَحَ مَا جَابِ (٣٢) الدَّهَبِ دَهَ.

يَقُولُ لَكُمْ عَلَيْهِ.. لَوْ مَا وَرَاكُمَشِي (٣٣) مَطَرَحَ الدَّهَبِ دَهَ ضِيْعُوْهُ (٣٤) مَا تَجِبْهَشِي (٣٥)، قَالُوا لَهُ: أَمْرُكَ يَا مَلِكُ.. رَاحَ وَآخُذَ آلَاهُ.. الرَّاجِلُ، وَمِشُوا.. قَالَ لَهُمْ: آدَى الطَّرْفَايَةَ الَّتِي لَقِيَتْ (٣٦) تَحْتِيْهَا الدَّهْبَتَيْنِ، وَالدَّهْبَتَيْنِ خَذَهُمُ الْمَلِكُ (٣٧).. يَا رَاجِلُ غَيِرُ. بَدَلُ (٣٨).. دَا أَمْرُ الْمَلِكِ. قَالَ لَهُمْ: وَاللَّهِ

هُوَ دِه، وَأَنَا عَمَلُ آه... طَبَّ يَا عَمَّ اشْتَهِي (٣٩) الَّتِي أَنْتَ عَايِزُهُ (٤٠)، وَاشْتَهِي.. قَالَ لَهُمْ: شَوْفُوا! (٤١) أَنَا مَشْنُ هَشْتَهِي غَيْرَ كَلِمَتَيْنِ بَسْ. قَالَ لَهُمْ أَنَا عَتْدِي مَرَّةً (٤٢) حَامِلٌ. قَوْلُوا لَهَا: إِنْ جِئْتِي (٤٣) بِنْتُ سَمِيحًا «قَلَّةُ الْعَدْلِ»، وَإِنْ جِئْتِي وَلَدٌ سَمِيحٌ «الْعَدْلُ ضَاعَ». قَالُوا لَهُ «بَرَاءة» (٤٤). رَاحُوا.. وَرَاحُوا مِطِيرِينَ (٤٥) رَاسَهُ، وَسَبَّوْهُ (٤٦) مَطْرَحُهُ، وَمَشُوا، فَرَّاحُوا بِأَسِيدِي عَ الْمَلِكِ، وَمِ الظَّرِيفِ الْحَلْوَةِ (٤٧).. الْوَلِيَّةُ (٤٨) قَالُوا لَهَا هَذَا السَّهَارِي (٤٩)، وَقَالُوا لَهَا آه (٥٠).. وَقَالَ لَهُمْ آه بَعْدَ مَا تَقُولُوا لَهَا.. قَوْلُوا لَهَا وَجُوزَكْ (٥١) رَاحَ بِلَادَ أُخْرَى مَاهُشَ بَارِي (٥٢).. مَاهُوشَ بَارِي (٥٣). بِعْنَى مَشْنُ هِيرَجَجْ. فَرَّاحَتِ الْوَلِيَّةُ عَلَى طُولِ (٥٤) بَعْدَ مَا قَالُوا لَهَا الْكَلِمَتَيْنِ دَوْلَ (٥٥). بَعْدَ يَوْمَيْنِ كَدَهُ رَاحَتِ وَأَضَعَتْ جَابِتَ (٥٦) وَلَدَهُ، سَمَّيْتُهُ بِقَى «الْعَدْلُ ضَاعَ». الْوَلَدُ بَقَى لَهَا سَمَّيْتُهُ «الْعَدْلُ ضَاعَ». بَقَّتْ (٥٧) الْمَلِكُ بِقَى. بَيِّنَتْ لَهُ (٥٨) آه.. إِعَانَةً بِكُلِّ هُوَ وَأُمُّهُ. يَوْمَ فِ يَوْمِ الْوَلِيَّةِ لَمَّا لَقَتْ الْعَمَلِيَّةَ ارْتَاحَتْ (٥٩).. تَمَّتْ (٦٠).. وَدَتْ (٦١) الْوَادَ الْمَدْرَسَةَ. الْوَادُ بَقَى طَالِعَ يَوْمَهُ بِعَشْرَةِ (٦٢). يَوْمَ فِ يَوْمٍ.. يَوْمَ فِ يَوْمٍ.. يَوْمَ فِ يَوْمٍ، لَمَّا الْوَلَدُ احْلَوَ (٦٣) فِ الْمَدْرَسَةِ، وَبَقَى نَاطِقٌ (٦٤). الْعِيَالُ حَتَّى يَتَوَعَّ الْمَدْرَسَةَ فَرَحُوا بِهِ (٦٥). فِ يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ. مَلِكُ الْمُلُوكِ... مَاشَى مَثَلًا بِالطَّيَّارَةِ يَمُرُّ فَرَجْدَهُ.. وَجَدَ الْعِيَالُ يَقُولُوا: يَا «عَدْلُ ضَاعَ»... وَدَوْلَ (٦٦) يَا «عَدْلُ ضَاعَ»، وَدَوْلَ يَا «عَدْلُ ضَاعَ».. الصَّغِيرَيْنِ.. الْعِيَالُ، فَرَّاحَ مِئْزِلَ (٦٧) وَقَالَ: فَيَنْ (٦٨) الْعَدْلُ ضَاعَ. قَالُوا لَهُ: آهَوُ! (٦٩).. قَالَ لَهُ: تَعَالَى.. الَّتِي سَمَّيْتُكَ الْاسْمَ دِه مِئْزِلَ (٧٠)؟ قَالَ لَهُ: أُمِّي. قَالَ لَهُ: فَيَنْ أُمِّكَ؟ قَالَ: فِ الْبَيْتِ. قَالَ لَهُ: هَاتِ أُمِّكَ.. جَابَ أُمُّهُ (٧١) يَاسِتِ أَنْتِ الَّتِي سَمَّيْتِي الْوَلَدَ دِه الْاسْمَ دِه؟ قَالَتْ لَهُ: أَبُوه. قَالَ لَهَا: جِئْتِيهِ مَتَيْنِ (٧٢)؟ قَالَتْ لَهُ بِقَى الْحَالَةَ وَمَا فِيهَا.. عَ الْمَبْدَأِ مِ الْأَوَّلِ لِلْآخِرِ (٧٣). قَالَ لَهَا: طَبِّبْ «بَرَاءة»... بِحَكْمِ عَلَى الْمَلِكِ الَّتِي حَكَمَ بِقَتْلِ أَبُو الْوَلَدِ دِيدَهُ كُلِّ مَطْلَعِ سَمْسِ أَلْفِ جَنِيَّةٍ. تَطْلُعُ السَّمْسُ مِنْ شَرْقٍ يُودِي لَهُ أَلْفُ جَنِيَّةٍ. هِيَّة.. هِيَّة.. هِيَّة (٧٤) فَضِلَ (٧٥) الرَّاجِلُ يَوْمَ فِ يَوْمٍ.. يَوْمَ فِ يَوْمٍ سَوَحَ (٧٦) عِنَةَ شَهْرٍ، وَجَالَهُ (٧٧).. يَا وَلَدُ.. قَالَ لَهُ: تَعَمَّ قَالَ لَهُ: اسْمُكَ إِيه؟ قَالَ لَهُ: اسْمِي «فَلْتَحِيَ الْعَدْلُ» (٧٨).

قَالَ لَهُ: وَتَحَكَّمْ عَلَى الْمَلِكِ كُلِّ مَطْلَعِ سَمْسِ بِأَلْفَيْنِ جَنِيَّةٍ. قَالَ لَهُ مَاشَى.. رَاحَ غَابَ عَكَهُ وَكَمَانُ زَيَّ مَا تَقُولُ كَمَانُ ثَلَاثُ تَرِيْعَ خَمْسَ سِتِّ شَهُورٍ (٧٩)، وَرَجَعَ عَلَيْهِ تَانِي. قَالَ لَهُ: يَا وَلَدُ اسْمُكَ إِيه؟ قَالَ لَهُ: اسْمِي «الْقَنَعُ غَنِي»، الْقَنَعُ يَعْنِي قَنَعْتُ قَالَ لَهُ: اسْمِي.. «الْقَنَعُ غَنِي»، قَالَ لَهُ: تَحَكَّمْ عَ الْمَلِكِ بِقَطْعِ رَقَبَتِهِ وَأَنْتَ مَلِكُ مَطْرَحِهِ (٨٠).

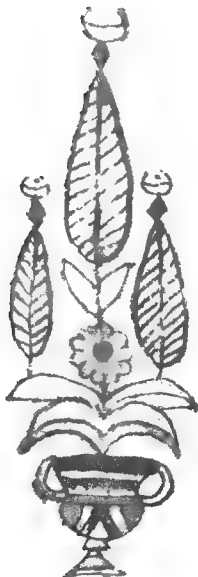
وخلصت على كده

- (٣٢) مطرح ما جاب: المكان الذي أحضر منه الذهب.
- (٣٣) لو ما وراكمشي: إذا لم يملك على مكانه.
- (٣٤) ضيعوه: انفقوه.
- (٣٥) ماتيهيضي: لا يوجد إلى ثانية.
- (٣٦) لقيت: وجدت.
- (٣٧) وهذه الجملة الأخيرة وتقولها بلهجة فيها تحسر وحزن.
- (٣٨) نكل على أنهم جادلوا معه بنسب الطرق كي يخبرهم عن مكان الذهب.
- (٣٩) اشتهى: شغل عني - مطلب آخر ما تحتاج إليه في هذه الدنيا.
- (٤٠) اللي أنت هاوز: كل الذي أنت تريده.
- (٤١) شوقا: اضروا أو تقرا أنتي إن أطلب سري كلمين اثنين فقط.
- (٤٢) مره: زوجة.
- (٤٣) جيتي: إذا رزقها الله بنك.
- (٤٤) براءة: إلى هذا وقد انتهى أمرك.
- (٤٥) مطيرين رأسه: قطعا رأسه.
- (٤٦) سيويه: تذكره مكانه.
- (٤٧) م الظروب الحلوة: من حسن حظ.
- (٤٨) الولوة: أي زوجته.
- (٤٩) هذا الصهازي: هذا للحديث.
- (٥٠) وهنا يذكر الرأي وسبب أخرى للرجل فيقطع الكفاية دون أن يشير إلى ذلك ويذكر الوسبة.
- (٥١) جوزك: زوجك.
- (٥٢) ياربي: راجع أي أن يرجع منها.
- (٥٣) في تكرار جملة حاشي ياربي ويكررها - على نحوها تشير للنكت -
- تقطع، بأن يقطعها جملة واحدة على مرة واحدة كما هو الحال مع الأولى.
- (٥٤) على طول: نكل هذا حول للسرعة.
- (٥٥) دول: هاتين.
- (٥٦) جابت: أذبت. رزقها.
- (٥٧) بقت: كان لك يمين إليه.
- (٥٨) بيعت له: بيعت إليه - يرسل إليه.
- (٥٩) لما لقت العملية أوتاك: لما تيسر بها الحال.
- (٦٠) لقت: أصبحت.
- (٦١) دوت: أرسلت إليها إلى المدرسة.
- (٦٢) كتية عن سرعة نموه.
- (٦٣) أطوق: ترقق في دراسة.
- (٦٤) ناطق: فصيح اللسان.
- (٦٥) أي أن زباله - في المدرسة - فحرا به.
- (٦٦) دول: هؤلاء.
- (٦٧) ملز: حبل بالمائة.
- (٦٨) وهذا يقاد لهجة المارك بسؤال أين ولعل ضاح؟ ولأصل أن يقول ده العذل ضاح؟.
- (٦٩) آهي: هذا هو العذل ضاح.
- (٧٠) أي من الذي أطلق عليك هذا الاسم؟
- (٧١) جاب: أمه: أحضر أمه.
- (٧٢) أي من الذي نكل على هذا الاسم؟
- (٧٣) أي حكت له الحكاية أو القصة من البداية إلى النهاية.
- (٧٤) وهي كلمة تسمى عبارة روح يازمان وتعالى يازمان مما يعنى مرور فترة من الوقت.

- (٥) هذا الثمران من القراح الباحث.
- (٥٥) الراوي: عمر حسين (٨٠ سنة) - فلاح / مسمراتي - يعيش في الغيوم - أبشواي - المشترك قبلي - تم التسجيل في يناير ٢٠٠١.
- (٥٥) الراوي لم يبدأ بوجد الله ولكن أحد الحاضرين طلب منه أن يقول بوجد الله - فرد عليه الراوي بترية عالية وكأنه يقولها إرضاء له بوجد الله.
- (١) يويي: يحسن.
- (٢) شوية: قليل / من / القليل من الشيء.
- (٣) هتاخذ: سوف تأخذ.
- (٤) المخلوط: المصنوع في بعضه لبعض أو غير المعدن لذي لا يأكله أحد.
- (٥) يودي له: يحمل إليه - يرسل إليه.
- (٦) شهلة: الحمل من الحطب.
- (٧) إطرافية: غصن الشجرة.
- (٨) رزق: رزقه الله.
- (٥٥٥) النكت هنا نكل على أن الراوي يحد كلمة آه، سكيت كبراً ثم قال: دحب.
- (٩) لقي: وجد.
- (١٠) حطهم: وضعهم.
- (١١) قلب الشيلة: في منتصف حمل الحطب.
- (١٢) صرم: ربط عليهم.
- (١٣) ف الليلية: ف ثوبه / ملابس.
- (١٤) دراح مروح ع البيت: رجع هائداً إلى منزله.
- (١٥) دراح فاه: إلى أين تذهب؟
- (١٦) السوسال برة الفين: إن أولادي يتألمون من البرد، وهذا الحطب للتدفئة.
- (١٧) وحش صارف آه: زراد أن يتحلى له كي يأخذ الحطب إلى منزله لكنه فشل.
- (١٨) ودي: أرسله - خذ.
- (١٩) قوام: بسرعة.
- (٢٠) دولقي: الآن.
- (٢١) هاوز حقيش: إن اللز يريده حطباً لغيري حاجة إليه.
- (٢٢) ولا فضيحة: أي إما أن تختار الذهاب بها إلى اللز، وإما أن أتفك.
- (٢٣) النهاية آه: الخلاصة.
- (٢٤) اتعصب: أغضب.
- (٢٥) بين الذهب قدام الرجل: لا يريد أن يخرج أو يعلم لك بأسر هذا الذهب.
- (٢٦) قدام: أمام.
- (٢٧) مطين: أي أخرج السيف.
- (٥٥٥) الراوي لم يقصد مطير السيف ولكنه ذكره خطأ فزجج ذلك بقوله الشيلة بالسيف وهو يقصد مطير الشيلة بالسيف أي ضرب حمل الحطب بالسيف.
- (٢٨) شكل: غصن الشجرة أو فروصها.
- (٢٩) يقصد أن الحطب يهضر عن آخره غصناً غصناً وكذلك الذهب فقد يهضر عن آخره كل قطعة في مكان.
- (٢٠) يقرئها باستغراب واندهاش.
- (٢١) يقرئها مع إشارة باليد وكأنه ينادي على شخص، ووجهة فيها سادة وفرح.

(٧٨) وهنا عدد كلمة فلحمياً للعدل تعطر نبرة صوت الراوي ويسكت لفترة قليلة.  
 (٧٩) يقال مثل هذا للتركيب، عندما يكون الشخص غير واثق مما يمدّه  
 فكأنه يقول (غاب عنه حوالي ثلاثة أو أربعة أو خمسة أو ستة شهور)  
 أو من ثلاثة إلى ستة شهور تقريباً.  
 (٨٠) مطرحة: أي عينه. حين الابن ملكاً بدلاً من الملك للجاني/ المتقول.

(٧٥) القنطيل: أي ظل الرجل لفترة من الوقت، والمقصود بالرجل هنا هو  
 الملك..  
 (٧٦) سَوَّحَ عنه شهر: أي أهمل الملك الموضوع/ الابن لمدة شهر تقريباً  
 أو غاب عنه لمدة شهر.  
 (٧٧) حاله: جاء إليه.





# نصوص من الشعر الشعبي

## «منطقة مثلث حلايب - شلاتين - أبو رماد»

مسعود شومان

- (١) آلة وترية قديمة يمزف عليها باللبدر أو بوسيط مثل قطعة خشب صغيرة، وأثارتها تصنع من الملك وهي تسمى عاد بعض قبائلهم الطنبور، والطنبورة، كما تسمى في مناطق أخرى السمسمة وهي الآلة الرئيسية في المنطقة.
- (٢) اسم آلة من آلات الفخج في المنطقة، والإنبالهويت اسمها بالربطلة أو بلفة البها.
- (٣) الجينة، اسم يطلق على مشروب للقهوة، والآء الذي تمد فيه، ولها أغانيها أغانياتهم به «لبنى يا عيني»، أو «أوف يا به» أو «يا ميجاله... إلخ».
- (٤) التميم من الدم أي الدم، بعد أن أبلت الدال دالاً، وهو فن ترقطي، يقوم فيه الشاعر بتقريب لمد خصومه، وإظهار عيوبه، وهو غير التميم من الفعل تم الذي يتبارى خلاله الشعراء في القول مدحاً وذمّاً وتقوم خلاله مساجلات شعرية على نفس التقنية والميزان إلى أن تنتهي بانتصار أحدهم شراً.
- (٥) فن شعري منتشر بالمنطقة لدى العبادة والبشارية، يطلق عليه عاد البشارية

تمثل منطقة مثلث (حلايب - شلاتين - أبو رماد) منطقة شديدة التنوع والثراء في منتجاتها الشعرية، فالشعر قرين الحياة عندهم، فلا تخلو مناسبة من مناسبات الحياة إلا ويصحبها شعر مغنى على إيقاعات التصفيق، والهمهمة أو موسيقى «الباسكوب»<sup>(١)</sup>، أو صوت الإنبالهويت<sup>(٢)</sup>، مع مصاحبة إيقاع «الدريكة» أو حتى بدون آلات إلا الصوت المنساب في فضاء الحياة اليومية، ليكسر الصمت الذي يسبح الرمال، والجبال، ليعن مع وشيش البحر عن تنوع هائل وثرى لأتوار شعرية شعبية تندرج تحت جنس الشعر الشعبي كشعر القناء الشعبي في العمل، أشعار الجينة<sup>(٣)</sup> والعريس والدونيب<sup>(٤)</sup>، كذلك أشعار مصاحبة الإبل، والأشعار المرتبطة بالنبطولة، والتغزل في الأنثى/ شعر البنات، والمساجلات الشعرية، كذلك فن التميم، والدميم<sup>(٥)</sup> والدوياء/ الدوييت<sup>(٦)</sup>، والأشعار المصاحبة للرقصات، وهي متعددة ومتنوعة في المنطقة. إن هذه الأشعار التي ينتمي معظمها إلى قبائل العبادة ما هي إلا قطفات أولى من كرمة تمتد أغصانها لتظل صحراء الروح، وتثرى بجمالها التعاريج الجبلية، وتشق بأنسيابها وعورة الجبال هناك؛ هذه القطفات الأولى التي تتراوح بين أنواع عدة تفتح أفقاً جديداً على عالم ظل منسياً أو بالأحرى في هامش بعيد تحوطه الأصوات معلنة عن بكارة تصوصه وطزاجتها في آن.

«مَابَيْتَه» وهو اصطلاح يقال إنه فارسي الأصل، مكون من مقطعين «دو» بمعنى «ثنتين» و«بيت» أى بيتان، ويطلقون عليه فى السردان فن المسدس وأحياناً الحاروط.

(٧) كرماء، من الكرم.

(٨) الدرقه؛ مصدر مشروبات السيوف.

(٩) اسم مشروب القهوة عدد قبائلهم، ولهم للإلقاء الذى تصنع فيه، وهى غالباً ما يتم تجهيزها من اللبن الأخضر الذى يتم تجميعه وإضافة بعض التوابل إليه مثل الجوزيل والحبان.

(١٠) رقت المنصى.

(١١) جمع فجرى، والفجرى فى العامية أى الشمس غير البهول الذى لا يحرّم نفسه ولا من يصادقهم من شيء.

(١٢) نسبة إلى الخديرى.

(١٣) من الصنوء، أى يضيئون.

(١٤) المطر.

(١٥) قَدَمَى.

(١٦) أملى.

(١٧) المتكلمون بالباطل، وهى مشتقة من الخشم.

(١٨) نذلك، شبيهك، مثلك.

(١٩) لا تكون قاسية.

(٢٠) هذه.

(٢١) الجميلة.

(٢٢) العجب، وهى من الرغبة، أى الذى أريده وأرغبه.

(٢٣) يرتقال، وقد أبدلت اللقاف، كالكاف، واللام «نونا»، والمتسدر هنا لون البشرة الذى يجد مصدرًا للجمال.

(٢٤) يزلز، ومكجور: نازل، يقولون: «كاجر المطر»، أى يزلز بقوة.

يا شلاتين .. مرسى علم .. حلايب

اسمنا فيكى حاضر ولا غايب

بشاريه ونويه وعبابده صفوفنا

معروفين كرمًا (٧) نكرم ضيوفنا

لكن ساعة الجد بتجرج سيوفنا

ويأ الدرقه (٨) ما بتفضل رقايب

\* \* \*

سوى الجبّه (٩) يا بنيّه فى ضلّ الضحاويّه (١٠)

سوى الجبّه يا بنيّه لإخواني الفنجريه (١١)

كهارب أوضة البوسطة الخديويه (١٢)

خدودها يّصون (١٣) الدّوار من عشيّه

\* \* \*

عملت فى الموج قصور واعمال

ومدّيت للرهاب (١٤) إيدى

وقّت شوّتك شعرت الرعشه

من فوق راسى لكرعى (١٥)

أجذلى (١٦) أسكت الغشامة (١٧)

أنزلى فى العوازل كى

جمالك فى البنات معدوم

نديدك (١٨) ما كحلّ عيتى

قلّت الجّه إن شالله

ما يقسن (١٩) دروبها علىّ

وقت الساعه ديك (٢٠)

يا السمحه (٢١) ولّع فينا نار الغى

كتمت الرّيده (٢٢) فى قلبى

ما شافوها ناس الحى

\* \* \*

الريل اللى معا أمه

أصفر برتكان (٢٣) دمه

كاجر (٢٤) الريش علىّ كمه

أَصْلُ قَلْبِي (٢٥) مَا يَدْمُهُ (٢٦)

المفلس ولا يلمُّه (٢٧)

صَلْبُهُ (٢٨) كَرَّةُ الْخِيَاطِ

عَيْنُكَ سَاعَةُ الظُّهَارِ

الْبَحْرُ إِلَّ وَلَا يَبْتَخَاطُ (٢٩)

جِيْبَانَهُ شَلَطَ (٣٠) بِالْبَرَادِ

نَارُ الْغَى بَلَا وَقَادَ

بُولِيَسْتَر (٣١) مَعَ السَّاعَاتِ

خَلَا قُلُوبُنَا شَفَالَاتٍ

يَا رَبِّ تَسْتَرِ الْحَالَاتِ

\*\*\*

صَلَاةُ النَّبِيِّ زُوَيْنِي (٣٢)

وَحَدَّ يَا صَبِيَّ (٣٣) عَيْنِي

إِوعَى تَحْسُدُ الزَّيْنِي (٣٤)

كُوشِيَت (٣٥) وَيَا تَرْهَالَهُ (٣٦)

فِي الْمَيْسِ (٣٧) نَازَلَهُ نَوَّارُهُ (٣٨)

أَوَّلُ مَا نَزَلَتْ الزَّيْنِي

عَلَى نَبِينَا صَلَّيْنَا

لِدَانِيْنَا (٣٩) غُثَيْنَا

الْكُوشِيَت (٤٠) عِبَادَتُنَا

دُونِيْب (٤١) ثَابِتُهُ غَنُوتُنَا

إِنْ شَالَهُ النَّشَايَ (٤٢) يَا جِينَا (٤٣)

نَرْجِعْ لـ أَرْضِينَا

حَمْرَادُوم (٤٤) تَحِيْطُنَا بِمِيَةِ الْمَطَرِ تَسْقِينَا

\*\*\*

وَلَيْدُ الْإِرَائِيلِ (٤٥) النَّادِرُ تَمْلَى وَحِيدُهُ

نَاجِعٌ وَحْدَهُ قَرَارِي نَذَرُ فِي جَهِيدِهِ (٤٦)

الزُّفُلُ أَلْ عَلَيْهِ الْأَنْهَابُ (٤٧) مَتَكَّا جَرِيدُهُ (٤٨)

قَلْبِيْنُ لِيْلَى كَاوِيهَا الْغَرَامُ مِنْ رِيْدِهِ (٤٩)

(٢٥) تَصْفِيرُ قَلْبٍ.

(٢٦) مَا يَدْمُهُ، أَيْ لَا يَدْمُهُ.

(٢٧) لِلصَّابِ: الْقَوَامُ.

(٢٨) لَا يَقْدِرُ عَلَى دَفْعِ مَرِهِ.

(٢٩) يَدْخُضُ، مِنْ خَاضَ، يَخُوضُ، وَيَقْدُ

أَبْدَلَتْ الصَّنَادَ دَلَالَهُ.

(٣٠) أَيْ اِشْتَرَفَ لَهَا الْبَحْرَ بِوَاسِطَةِ بَرَادٍ

شَسَائِي، وَهِيَ تَدُلُّ عَلَى أَنَّ السَّحْبَ

يَسْتَطِيعُ أَنْ يَغْلِي الْمُسْتَحِيلَ لِمَجْبُورِهِ.

(٣١) خَاطَمَةُ وَنُوحٍ مِنَ الْأَفْضَةِ.

(٣٢) الْزَيْنِ.

(٣٣) إِنْسَانُ الْحَيْنِ، الْبُيُوتِ.

(٣٤) حَسَنَةُ الْمَنْظَرِ.

(٣٥) الْهَيْمَةُ.

(٣٦) يَفْرُغُ، أَيْ يَرْقُصُ بِالسَّيْفِ فِي مَهَارَةٍ.

(٣٧) حَاقِلَةٌ مِنَ الذُّبَابِ اللَّاتِي يَرْقُصْنَ.

(٣٨) السُّفْرَةُ.

(٣٩) اسْمُ نَوْحٍ مِنَ الْخَذَاءِ وَالشَّجَرِ، يَرْقُصُ

عَلَيْهِ، وَدُونِيْبُ تَعْنِي الدَّافِلَةُ أَيْ إِحْدَاثُ

بَعْضِ التَّطَرُّيْبِ بِتَكَرُّرِ أَسْرَاةٍ بِبَعْضِ

الْحُرُوفِ.

(٤٠) وَتَحِيْطُنَا بِبَعْضِ الشُّبَابِ مِمَّنْ تَعْلَمُوا دَرَجَتِي

عِبَادَتُهُ.

(٤١) سَبَقَ تَعْرِيفُ الدُّونِيْبِ.

(٤٢) الشَّهَادَةُ.

(٤٣) يَأْتِيَانِي.

(٤٤) حَمْرَادُومُ: اسْمُ جَبَلٍ جَنُوبِيٍّ مَدِينَةُ

الْفُتَاتَيْنِ عَلَى بَعْدِ ٥٠ كِيلُو مَقَرِّ تَقْرِيبًا.

(٤٥) جَمْعُ أُرَيْلٍ.

(٤٦) الدَّلَالُ الصَّالِي الَّذِي يَسَبِّبُ مَسْعُودَهُ

إِجْهَانًا.

(٤٧) نَوْحٌ مِنَ الْحُلِيِّ الْقَتِي تَصْنَعُ مِنَ الْخُرْزِ،

تَضَعُهَا الْمَرْأَةُ زِينَةً عَلَى شَعْرِهَا.

(٤٨) الْجَرِيدُ: نَوْحٌ مِنَ الْحُلِيِّ تَوْضَعُ عَلَى

الشَّعْرِ، وَهِيَ تَصْنَعُ مِنَ الْخُرْزِ، وَمِنْ

أَنْوَانِهَا الْمُنْتَشِرَةُ وَالْمَحْبُجَةُ الْأَبْيَضُ

وَالْأَحْمَرُ.

(٤٩) الْفَرِيدُ: أَحَبُّ.

ما بيئلاوع عذبنى مجنن صيده<sup>(٥٠)</sup>  
يا مديس مثل الريش الضليم<sup>(٥١)</sup> أَرْزَقْ  
سنگ فوجة الـ فوق التاندر<sup>(٥٢)</sup> بَرْقْ  
صدرك موجة الياحى الـ بتسامى<sup>(٥٣)</sup> بغَرْقْ  
كاوى قَلْبِينَا الزول الـ خشيمه مَرْزَقْ<sup>(٥٤)</sup>

\*\*\*

بعد ما قَلت أنسى وأترك الدوبيت  
لاحن لى<sup>(٥٥)</sup> مجالاتك<sup>(٥٦)</sup> عَقَبْ جنيت<sup>(٥٧)</sup>  
بعدما قمت أشيل أبريقى وتوضيت  
هَى جت ختمانى فوق قِصَة غرامها قريت  
قَطعت قمارى الأبريق نسيته وجيت  
صدرك فيه مرقعات جرانيت<sup>(٥٨)</sup>

جائ عشانها من أمريكا والسوفيت  
أنا الشى اللى مَسَكْنَى مَلْهُ ما ادويت  
شفت الطائيه حرقت قلبى بجرانيت  
حرقت فيه لَمَبْه وَفَدْتَن كازيت<sup>(٥٩)</sup>  
بعد ما قَلت أنسى وأترك الدوبيت  
لاحن لى مجالاتك عَقَبْ جنيت  
كمان ما تنسى وَدْ مِدْى<sup>(٦٠)</sup> شاعر بتاع دوبيت  
أكيد الغنوه يعمل فيها عشرين بيت  
بعد ما قمت أشيل أبريقى واتوضيت  
هَى جت ختمانى فوق قِصَة غرامها قريت

\*\*\*

قال: الشقراء<sup>(٦١)</sup> والشعلى<sup>(٦٢)</sup> أنكرن الجزر<sup>(٦٣)</sup>  
عَدَّ.. فانوديك<sup>(٦٤)</sup> أبْنَه<sup>(٦٥)</sup> إلـ عَصِرْتَه حجر<sup>(٦٦)</sup> بالكمويب<sup>(٦٧)</sup>  
فَاضِيْنَى<sup>(٦٨)</sup> أَتْرَهْن<sup>(٦٩)</sup> سدر  
حيويات الصباح ما بيهان الخطر  
تَجَزَّنْ<sup>(٧٠)</sup> بطن الحمادى<sup>(٧١)</sup> السبوت<sup>(٧٢)</sup> الخطر  
سَلَكَن شوطهن<sup>(٧٣)</sup> زى قَضِيب القَطَر<sup>(٧٤)</sup>  
فوق تنادر الصعيد كَبْ لينا المطر

(٥٠) اصطفاؤه.  
(٥١) الضليم: ذكر القمام، ودلماً ما يشبهون  
شعر الأتلى بريقى النعام، خاصة للذكر  
الذى يكون ريشه أسود، والضليم مشنقة  
من الضمة: الظلمة.  
(٥٢) التاندر: سبق تعرفها.  
(٥٣) ممر السفن.  
(٥٤) القشيم: تصغير خشم، ومَرْزَقْ: يقصد  
الريش الذى تتجمل بهقه نساء المنطقة.

(٥٥) ظهرت لى.  
(٥٦) جمالك وهذا يعنى على وجه الدقة:  
ملحك.  
(٥٧) التى جملتى - بعدما - آجن.

(٥٨) يقصد أن لون صدرها يحوى ألواناً  
مختلفة ومتنوعة كالجرانيت.

(٥٩) لى إنها لفتت بها فيها من وقود.

(٦٠) شاعر مشهور بقول الدوبيت، وهو  
معروف لدى قبائل المنطقة.

(٦١) الداقة الشقراء للبرن.  
(٦٢) الداقة الحمراء للبرن.  
(٦٣) الأرض التى لا ماء فيها: الجبداء.  
(٦٤) اسم بئر.  
(٦٥) ظهوره، من الإنباء.  
(٦٦) أى البواء التى عصرها الحجر نحتة.  
(٦٧) اسم واد.  
(٦٨) يفضى إلى.  
(٦٩) أترهن.  
(٧٠) تجارزون، أو أجهزون.  
(٧١) الصمراء التى ليس فيها ماء.  
(٧٢) رقت السلسل.  
(٧٣) طريقتين.  
(٧٤) مثل سرعة السلسل.

فَكَرَنَ الْأَنْبَارُوسَ (٧٥) الَّتِي مَعَاهُ التَّبَرُّ (٧٦)

\*\*\*

الَّتِي مَا دَلَّلُو (٧٧) وَيَأْعُو

يَنْقَى (٧٨) الْفُرُوهَ يَذْرَأُو

فِي الْعَتَمُورِ (٧٩) يَمُوقُ (٨٠) بِأَعُهُ (٨١)

بِيعَةُ الْبِنَاجِيرِ مَرَّةً

وَأَنْ جَبِينِ (٨٢) فُلُوسٍ صَرَّةً (٨٣)

إِلَ أُرْسِيَّتُهُ (٨٤) تَتَبَّرُ (٨٥)

جَوْلَى مِنْ بِلَادِهِ (٨٦)

دَاكَ الضَّأْوَى دَا وَلَيْدُهُ (٨٧)

طَرَادَ لِلْعَمَامِ صَيْدُهُ (٨٨)

مَا يَزَابُتُهُ بِقَيْدِهِ (٨٩)

\*\*\*

قَالَ الضُّهْرَاوَى (٩٠) النَّضِيفُ أَبُو عَرِيحٍ الرَّزْمِ (٩١)

حَوْضُ الْأَسْمَتِ نَفَاهُ مِنْ بِيَارِ الْعَجَمِ (٩٢)

الْجَابَاتِ (٩٣) الْفَلِيطُ (٩٤) الَّتِي قَاعِدُ فِي الْمَلَمِ (٩٥)

جِهَ فِيهِ مَعَزَاتُ (٩٦) الضَّوَامِرُ زَيْنُهُ كَسَا لَحْمَ (٩٧)

\*\*\*

قَالَ الدُّنْيَا خَصَلَ كُلُّ خَصْلَةٍ لَهَا خَصَالُهُ

أَنْتَى مُؤَدِّبُهُ صَاحِبَةُ أَدَبٍ وَأَصَالَةٍ

فَسَتَانِكُ يَضِيقُ لَمَّا تَمْشَى بِيَهُ فِي الصَّالَةِ

كَفَلْكَ (٩٨) مَلْتَرَمَ إِيَهُ ذَنْبُهُ الْفَصَالَةِ (٩٩)

\*\*\*

عَبِيبُ (١٠٠) بَنَاءُ (١٠١) رِيَابُهُ (١٠٢)

زَى الْحَرَجِي (١٠٣) رِيضَانُهُ (١٠٤)

شَابَ (١٠٥) خَضَرَ مِثْلَ (١٠٦) حَالَهُ أَمَّهْ

(٧٥) اسم مرعى.

(٧٦) اسم مرعى.

(٧٧) أى: إن بيعة لا يتم إلا بعد تدليله.

(٧٨) يرمى؛ يلقى.

(٧٩) جمع عتُمور، وهى المياه التى تميل

على الأرمال الناعسة فتتشربها ويطلقونها

على السراب.

(٨٠) يموق: يمد.

(٨١) فى اللسان: الباع والبرع، مسافة ما

بين الكفون، والجمع أبواغ والباع سواء

وهو قدر مد البدين وما بينهما من

البدين.

(٨٢) حتى لو جاءت.

(٨٣) صرّة: قطعة كبيرة من القماش ملاتة

بالقزوة.

(٨٤) الأرسيت: قرءه يصنع منه مخلالة

للجمال.

(٨٥) أى تحدث صوتاً.

(٨٦) خارج البلاد.

(٨٧) ذلك.

(٨٨) ابن الجمل الذى يمتوى بالشباب.

(٨٩) وأوحد.

(٩٠) أى إنه يسوق للعام.

(٩١) أى إنه يسوق الذمام حتى لو كان

مقيداً.

(٩٢) وصف للجمل الأسويل والجميل أيضاً،

ومحافظاً للسطر الذى يشبهه فى نطقه

وضوح الطهيرة.

(٩٣) الزهد.

(٩٤) اسم مجموعة أبار.

(٩٥) شجر خليط ينمو فى الروديان المعمرة،

وإذا كانت الجابات محرفة من

الغابات. خاصة إن الجيم والغين

تتبادلان المواقف عند قبائلهم.

(٩٦) الفليط.

(٩٧) المكان المصنوع بين الروديان يسمى

بملم/الملموم.

(٩٨) جمع معزة، وهى العنزة.

(٩٩) أى أصبحت مكسوة لمّا بعد أن كانت

صامرة.

(١٠٠) الكفل، الكفل: القفط.

(١٠١) الفصالة: أى اللاتى تقفن بالتفصيل.

(١٠٢) اسم واد يحيط بجبل حمرادوم.

(١٠٣) لبنت.

(١٠٤) الفزروع الصغيرة، ويطلق فلاهر

الدفا على البرسيم الصغير اسم: الرية.

(١٠٥) المسجدة الخضراء.

(١٠٦) جسم روض أو رياض وهى تطلق

على الرادى الصغير الذى تكثر

خضوعته.

وَأَتَجَاوَزُو عَرِيَّاتَهُ (١٠٧) مَيْسَجَ (١٠٨) قَامَ قَلْبِقْلَانَهُ (١٠٩)  
شَاعَيْتَ (١١٠) اللَّهُ يَمْرِئُهَا (١١١) كَوَّرَاتِ (١١٢) الْهَمَلُ (١١٣) فِيهَا  
بِالرُّوْضِ الْفَاضِيهَا

\*\*\*

وَجْهَكَ دَائِرَةُ الْقَمَرِ الَّتِي يَضْوِي (١١٤) الْحَارِ  
دَائِمِنَ مَرْوَقٍ جَوْهَ مَا فِي عَكَارَهَ (١١٥)  
لَا يَسُهُ سِلَاسِلُنْ دَهْبِنِ تَجْيِيهِ نَصَارِي (١١٦)  
فَلَمْكَ حَبْرَهَ (١١٧) ظَاهِرَ خَطْلَهَ مَا يَبْتَدَارِي  
تَمْضَى عَلَيْهِ جَوَازَاتِنِ (١١٨) سَفَرِ طَيَّارَهَ  
تَلْفُونُكَ يَرِنَ دِيمَهَ (١١٩) يَبْتَجِيلُهُ أُشَارَهَ (١٢٠)  
مَا يَفْشُو كِي بِمَلْيُوسُهُمُ الْبَحَّارَهَ (١٢١)  
وَلَدَ أَبُو أَمَتَهَ (١٢٢) أَسَدٌ طَعِبَ الْبَقَّارَهَ (١٢٣)  
قَصْرِكَ عَالِي سَابِعِ دُورِ سَكُونَتِهِ سَفَّارَهَ (١٢٤)

\*\*\*

هَرَّكَكَ (١٢٥) شَدَّهَ عَصْرِيَهَ (١٢٦)  
دَارَ الْبَيْتِ مَخْلِيَهَ (١٢٧)  
هَبَّابٌ لِلدَّعْوَلِيَهَ (١٢٨)  
يَنْفَى الْقُرُوهَ مَصْرِيَهَ (١٢٩)  
طُولُ الصُّوفِ صَبَّاعِيَهَ (١٣٠)  
فَرَّاشَاتُ لِلظَّرَافِيَهَ (١٣١)  
جَاهِلُ تَوَهَ (١٣٢) يَنْتَكِمُ  
عَرَفُو الْفِي الْعَرِيَجِ (١٣٣) ضَلَمَ  
لَجَاجَ سِرْجَهَ يَنْتَكِمُ (١٣٧)

(١٠٧) اسم وادٍ.  
(١٠٨) مثل.  
(١٠٩) قَبَائِلُ الْعَرَبِ.  
(١١٠) اسم وادٍ.  
(١١١) اسم عقبة يجعل الأغنام سمينة.  
(١١٢) اسم جبل شرق المنطقة التي بها مقام الشيخ الشاذلي غرب مرسى علم.  
(١١٣) يجعلها مريوة ماءً، وهي تسمى دعاء لها بالمطر والخضرة.  
(١١٤) كورات: آثار الجمال الصغيرة على الرمل من أثر سقوط المطر.  
(١١٥) إيل من غير راع.  
(١١٦) من الضياء، يضيئه.  
(١١٧) الأثرية التي قد يثيرها الهراء.  
(١١٨) الأقباط، ونظرتهم للخصاري لنهم من اللذات بحيث يعتقدون بالحلى الذهبية غالية الثمن.  
(١١٩) حبره.. لحبر: السندل.  
(١٢٠) جواز السفر.  
(١٢١) ديماء.. دالماً.  
(١٢٢) علامة.  
(١٢٣) المصروف أن البشارة يرتدن من الذي المضمير الذي قد يفرى بنات المنطقة.  
(١٢٤) ولد أحد الشعراء للشعبيين واسمه: علي حسب القصة، وكان لديه بنت أسماها أمته. وهو يستخدم هذا الاسم مع أسماء أخرى كجهاز له.  
(١٢٥) قبيلة البقارة وهي القبائل الشرسة، وهم ينطقونها البجارة.  
(١٢٦) سفراء.  
(١٢٧) اسم لدور من الجمال القزمية النادرة، غالية الثمن، تدور حوله مجموعة من الحكايات الأسطورية والأغاني.  
(١٢٨) ساحة العصر: أي إن الجمال قد تم تجهيزه للترحال ساعة عصر.  
(١٢٩) خيالية: أي إن دار البيت بذهاب الهركانك أصبحت خيالية.  
(١٣٠) فراء أسود يوضع فوق الجمال: أي إن الجمال من قوته وسرعته يجعل هذه القروء / الدعراية، تتكافز فرقه.  
(١٣١) يلقي بها لرمي من سرجه.  
(١٣٢) صباعية: نسبة إلى صباع، والصباع هو الإصبع، والشاعر يفنى أن جعل الهركانك حينما رمل أصبح ويرد طويلاً حتى بلغ طوله قدر إصبع.  
(١٣٤) الزرافية: سقيت.  
(١٣٥) العريج: سبق.  
(١٣٦) ترة: في الحال.  
(١٣٧) أي إن سرجه كاد أن يتكلم من قوة سرعه.

### بطاقة (١)

- الاسم : على حسين حسب النني سعد.
- محل الميلاد : برنيس - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٥٢ عاماً.
- القبيلة : العبايدة.
- الفرع : العقدة.
- العمل : يعمل راعياً - عاملاً بصحة برنيس.
- مكان الجمع : مدينة الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : متزوج ويعول.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

### بطاقة (٢)

- الاسم : محمد طاهر عمر.
- محل الميلاد : الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٢٦ عاماً.
- القبيلة : العبايدة.
- الفرع : المحداب.
- العمل : يعمل راعياً.
- مكان الجمع : مدينة الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : متزوج ويعول.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

### بطاقة (٣)

- الاسم : محمد نعيم جامع.
- محل الميلاد : الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٣٥ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- العمل : يعمل راعياً - وعازفاً لألة الباستكوب ومغنياً في فرقة الشلاتين للفنون الشعبية، ونحات ورسام.
- مكان الجمع : مدينة الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : متزوج ويعول.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

### بطاقة (٤)

- الاسم : أحمد أوكير.
- محل الميلاد : أبو رماد - محافظة البحر الأحمر.

- السن : ١٤ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- العمل : تلميذ بالصف الأول الإعدادى - المعهد الدينى الأزهرى.
- مكان الجمع : : مدينة أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

#### بطاقة (٥)

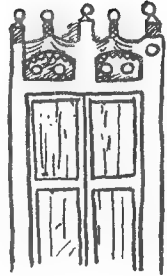
- الاسم : محمد صالح الحسن
- محل الميلاد : الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٢٤ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- الفرع : عجيبات.
- العمل : عامل بمدرسة أبورماد الابتدائية.
- مكان الجمع : قرية أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : أعزب.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب (حاصل على الشهادة الإعدادية).

#### بطاقة (٦)

- الاسم : محمد أحمد حامد
- محل الميلاد : أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٢١ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- الفرع : عجيبات.
- العمل : صياد سمك.
- مكان الجمع : قرية أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : أعزب.
- درجة التعليم : أمى.

#### بطاقة (٧)

- الاسم : محمد كرار عيسى محمد حسين.
- محل الميلاد : أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ١٧ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- الفرع : حكيماب.
- العمل : صياد.





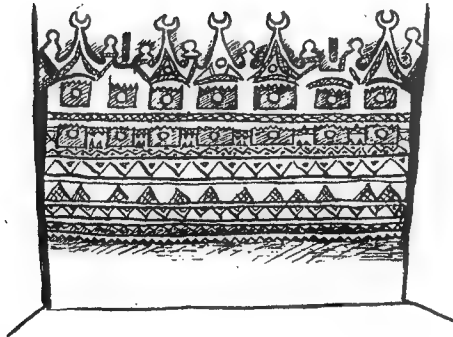
- مكان الجمع : أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : أعزب.
- درجة التعليم : أسي.

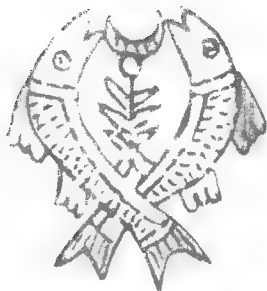
#### بطاقة (٨)

- الاسم : عمر على محمود
- محل الميلاد : أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٢٧ عاماً.
- القبيلة : البشارية.
- الفرع : همدوراب / حمدوراب.
- العمل : راعي إبل.
- مكان الجمع : أبورماد - محافظة البحر الأحمر.
- الحالة الاجتماعية : أعزب.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.

#### بطاقة (٩)

- الاسم : حسين حس النسي أحمد
- محل الميلاد : الشلاتين - محافظة البحر الأحمر.
- السن : ٣٨ عاماً.
- القبيلة : العبايدة.
- العمل : مدرب فرقة الشلاتين التلقائية للفنون الشعبية.
- الفرع : العقدة.
- الحالة الاجتماعية : متزوج.
- درجة التعليم : يقرأ ويكتب.





# الشعر مدينه خربانه

## السيرة الشعبية ومشكلات النوع الأدبي الشعبي

محمد حسن عبدالحافظ

(٥) في الأصل، ورقة مقدمة إلى مؤرخ قسم اللغة العربية حول قضايا الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠١.

تثير نظرية النوع (الجنس الأدبي) الحديثة، على تعدد طروحاتها، نزاعاً لا ينتهي بين مقولاتها ومرجعياتها الفلسفية، من أجل تحقيق السيادة المطلقة على ميدان الأدب.

قد يكون هذا النزاع مفيداً في نطاق إرشادنا إلى عثرة كل مقولة نظرية على حدة، وإلى ما ينطوي عليه كل طرح نظري من ثغرات، وإلى حقيقة تناقض المقولات النظرية جميعاً في ما بينها، على نحو لا يجعل من أية رؤية تجنسية متفلكة، أو مكتفية بذاتها، جواباً حاسماً ونهائياً عن أسئلة الجنس الأدبي - لنقل الآن: أسئلة النص الأدبي - المتجددة والمتوالدة بصورة تبدو لانهائية. إن واحداً من أهم نتائج ذلك النزاع، بزوغ اتجاهات تشكك في مقولة النوع نفسها، باعتبارها واحدة من المقولات الثابتة، دون الإقدام على إعدام فكرة النوع، بل السعي إلى استثمارها وتتميتها، وبيان إمكانية تطويرها، إذا كان هدفاً حقاً: فهم ما طرحه ثقافة ما من نصوص، في سياق اجتماعي خاص<sup>(١)</sup>. من شأن هذه النتيجة كسر تلميط فكرة النوع، وتلميط الأنواع، في حدود الرؤى النقدية الغربية، حيث تتجوز الثقافات الجنوب - التي تنتمي إليها ثقافتنا - أن تتعامل مع مقولات النوع بمرونة، بحسب الأنواع الأدبية الخاصة بكل ثقافة.

لا يزال يومنا مساملة نظرية النوع، بما تتضمنه من إجراءات مرنة، عن مصير الفنون غير اللغوية، وموقف قضايا النوع منها؟ وعن مصير الممارسات اللغوية اليومية العادية، غير الأدبية؟ وعن دور السلطة النقدية أو الموسمية أو الأيديولوجية، في تحديد

(١) مجموعة باحثين، القصة - الرواية - المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: خيرى تومة، مراجعة: سيد البحراوى، دار شقيقات، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٧.

آليات اشتغال النوع، وفي العمل على تفوق أنواع أدبية يعيها على أنواع أخرى، تبعاً لإعلاء من شأن قيم ثقافية ما، على حساب قيم ثقافية أخرى؟

في ضوء هذه الأسئلة، بإمكاننا أن نعقد صلة بين نظرية النوع ومصادر سلطتها، وبين حالة اللاتكافؤ (الخال) في ميزان القوى الثقافي بين الأنواع التي تعيش في مضمار الثقافة للعامة أو الرفيعة أو الحديثة، والأنواع الأدبية التي تعيش في مضمار الثقافة الشعبية، حيث تعيد نظرية النوع إنتاج التجاني التاريخي بين هذين الرافدين الثقافييين.

إن أحد أهم المشكلات التي تعانها الثقافة الشعبية، تتمثل في أزمة علاقتها بالثقافة العالمية / ثقافة النخبة، ابتداءً من اختلاف طابعهما (قد لا تفي دلالة الاختلاف بوصف علاقتها على نحو دقيق دائماً، قد نستبدل بها دلالة التناقض في سياقات كثيرة). الثقافة العامة تتسم بطابعها المنهجي الدقيق (ثمة شكوك حول فكرة المنهجية هذه!) وطابعها المؤسسي، وبخصيصتها اللدنيوية. على حين يغلب على الثقافة الشعبية الطابع الشفاهي، وطابعها المعوي اللقائلي والموروث الذي يجسد تجارب المجتمعات الشعبية - تاريخياً - في مختلف أصعدة حياتها. ولا يعني شفاهية للثقافة الشعبية وتلقائيتها وقوعها في دائرة السطحية واللاعقلانية واللامنهجية، كما تدعى بعض الأجهزة الثقافية السائدة؛ إنها تعبير عميق عن مشكلات معقدة تنتجها الجماعة، تتوسل بواسطتها فهم الظواهر وإدراكها، ومحاولة التأثير عليها وتوجيهها، من منظورات أسطورية وخرافية وجمالية، ومعرفية (أيضاً) سواء بواسطة وسائط شفاهية أو بصرية أو كتابية (لا بد من الإشارة إلى أن الخصيصة الشفاهية للثقافة الشعبية لا توحى باختزالها في الذكرة الشفاهية فحسب، فمفهوم الكتابة لا ينبغي أن ينظر إليه من منظور لغوي وكفي، حيث إن هناك جماعات تكتب على الجسد، الرشم مثلاً، كما هو ملاحظ في مصر والسودان والمغرب. كما أن هناك من المأثورات الشعبية التشكيلية ما يتوسل بالخط، وباللغة المكتوبة). كما تتسم الثقافة الشعبية بكونها لا تخضع للرقابة المؤسسية (مستصادم مع الرقابة بالتأكيد)، بينما تخضع الثقافة العالمية لرقابة المؤسسة، ورقابة الأنا / الشعور / الوعي، لكن الثقافة للشعبية نقلت حتى من الرقابة التي يفرضها الأنا / الشعور على اللاشعور / اللاوعي، على نحو ما يكشف التحليل النفسي الذي يرى اللكت مجالاً يتحرر فيها اللاوعي من رقابة الوعي، وكثيراً ما نطرح - بجانب اللكت - على حكايات وأغانٍ تخترق المحظور في القيم السائدة. لقد كانت المحرمات والنواهي حاضرتين في كل العلاقات الاجتماعية: الأسرية، والسياسية، وعلاقات العمل، والعلاقة بالكون وبالطبيعة. ومن ثم، أنتجت الثقافة الشعبية كمّاً نوعياً من المنتج الثقافي: قصة ومثلاً وتكنة وسيرة... إلخ، للتعبير عن موقف الجماعات من هذه المحرمات، إدراكاً أو تفسيراً أو تبريراً أو سخرية، حسب الموقف والسياق، مما يجعل من الأنواع الفولكلورية أنواعاً حصية، لإحداث التوازن والمقاومة، في واقع تاريخي يقع داخل دائرة التسلسل، والاختلال الاجتماعي<sup>(٢)</sup>.

(٢) راجع:

أ. مصطفى حجازي، مفهوم الثقافة: خصائصها ووظائفها. ضمن كتاب: ثقافة الطفل بين التفسير والأصالة، منشورات المجلس القومي

يؤكد الرائد الجليل د. عبد الحميد نونس، أنه برغم الانقسام الحاد بين الشعبي والرسمي، فإن المأثورات الشعبية ظلت تقدم الثقافة الرسمية، والفن الرسمي، والأدب الرسمي، وغيرها من الفعاليات الرسمية، في كثير من العصور. كما أن التراث الشعبي قد

للثقافة العربية، للرباط، ١٩٩٨، ص ٢٧.

ب. فارياو محمد، في الثقافة الشعبية والحدث الاجتماعي، الفكر العربي (بيروت)، شتاء ١٩٩٧، ص ٨٤-٨٨.

ج- عبد الباسط عبد المعطى، من إبداع المستضعفين في القرية المصرية، ضمن كتاب: الإبداع في المجتمع العربي، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ١٩٩٣، ص ٢١٢.

(٣) عبد الحميد بونس، فضاءاً عن الفولكلور الهبنة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٤.

(٤) الراروي: عنتر عز العرب، ٦٥ سنة، منشية هام، مركز البدر، محافظة أسبوط.

(٥) تم اللقاء بمنزل الراروي: يوسف أحمد يوسف (رحمه الله)، بمدينة البدر، محافظة أسبوط.

(٦) الراروي: حسنى جاد على هيكل موزيق، ٧١ سنة، للنخلة، مركز لترتيج، محافظة أسبوط.

أفاد من ثمرات العقول وإقترائح التي ازدهرت في حواضر العالم العربي، وفي كنف الحياة الرسمية. ومن الواجب على القراءمين على الثقافة - تخطيطاً ومناجاة - أن يعاونوا الحياة الشعبية على التخلص من كل أثر من آثار ذلك الانفصام<sup>(٣)</sup>. لكن هذا الواجب، الذي أشار إليه الدكتور بونس قبل أكثر من ثلاثين عاماً، بدأ عسيراً على التحقق الفعلي، حيث لا تزال آثار ذلك الانفصال غائرة.

إن حالة الانفصال لا تسكن في قلب الثقافة العاملة فحسب، ولا تبدو ممارسة فعل الانفصال والتجافي محصورة فيها، بل إن الملتزمين إلى الثقافة الشعبية هم أيضاً مسكونون بهاجس غامض، يبدو قديماً ومتوارثاً، يكبد في ذلك الشعور العميق بالانفصال بين قيمهم الثقافية المتسمة مع حياتهم التاريخية واليومية، وبين قيم الثقافة الراقية العالية، الرسمية أو الدائبة. فليس غريباً أن يسجل الدارس الميداني موقف الانفصال نفسه (المضاد) من قبل الرواة الشعبيين وجمهورهم، لتكتمل دائرة التجافي بين الرسمي والشعبي، المدون والشفاهي، فأحد رواة السيرة غير المحترفين<sup>(٤)</sup> يصف السيرة الهلالية بأنها تاريخات، وليتلف إلى الجامع الميداني، ويشير إليه بأن ينتبه جيداً إلى قوله: «الحادة التي هي مثل رسمي، وتطلع بخط القلم، دى ما تمتددهاش... أصل خط القلم عمره ما... شوف، هو مثل دواب هنكتبه، السلالات والطيقات، دى تاريخات، المكتوب ده ما يجيبوش، يجيبه الرادل الحافض، الشاعر، التي هو إيه: متصوف ف البلاد، وسمع، وحفض، إنما القلم لأ. ما تمتدش خط القلم، إللى عايش مع الناس أمكن». وفي لقاء آخر، يعلق أحد الجالسين على المادة الإعلامية التلفزيونية، ثم ينظر إلى الدارس باعباره وسيطاً بين الجماعة الشعبية وبين مسؤولي الإعلام، حيث يقول في النهاية: «قل لهم يقطعوا الإرسال من الجزيرة ومقيل<sup>(٥)</sup>، باعتبار أن الإرسال التلفزيوني لا يعبر عن ثقافتهم وقيمهم، ولا يحقق لهم المطالب الجمالية والرمزية، بل يطرح الرجل البدائل الفنية والثقافية التي كان ينبغي على هذا الوسيط الجماهيري الطاغى أن يبتناها، كما يرى أن الأمر أكثر سوءاً في حالة القناة المرئية المحلية. ورغم أن الدراما التلفزيونية تقدم، أحياناً، معالجة أو استلهاماً لبعض النصوص الشعبية الحية، لم «السيرة الهلالية، واحداً من أبرز الأعمال في السنوات الأخيرة، فمن المدهش أن يصرح معظم الرواة والجمهور بأنهم يرفضون مشاهدة العمل رفضاً قاطعاً (الآخرون لا يتحدثون بالجهاز التلفزيوني ويمادته الإعلامية من الأساس). اعتقد أن التفسير المباشر لهذا الموقف، هو أن هذا العمل التلفزيوني، تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وديكوراً، لا يعكس طقوس السيرة كما يعيشها الناس، حفظاً ورواية واستماعة. والأهم من ذلك كله أنها لا تجسد القيم الرمزية التي تنطوى عليها السيرة الشفاهية.

ثمة ملاحظة أخرى مثيرة للدارس الميداني في موضوع السيرة، حيث لعبت الإذاعة دوراً مهماً في إنعاش السيرة الهلالية في الذاكرة الشعبية، فقد قمتها بأداء راي شعي ويعبر عن الذائقة الجمالية لجمهور السيرة العريض. وفي الغالب، يشهد الجمهور بتفوق الراروي «جابر أبوحسين»، ويؤكد استمعاؤه بأدائه وديرباته، لكن عدداً من الرواة يرفض تكريس السيرة في رواية واحدة، ويأداء راي واحد. بعضهم<sup>(٦)</sup> يؤكد امتناعه عن سماع حلقات السيرة بعد متابعة محدودة، لأسباب متعددة، نذكر منها أن رواية «أبوحسين» بها مواقف

تاريخية لم تحدث، أو لأن الشاعر يهيم بتركيب الكلام؛ أى بالصلعة الفنية لمربعات السيرة على حساب المضمون التاريخي والتفاصيل الدقيقة. ويرى البعض أن السيرة تروى بأشكال شعرية أكثر دلالة على المهارة الفنية للرواة، مثل شكل الموال الذى يتيح رواية السيرة بصيغ حوارية؛ أى بطريقة الفرش والغطا، وغيرها من الأشكال الشعرية الشعبية (انظر ملحق ١). أحد الرواة<sup>(٧)</sup> عبر عن غضبه من الوقائع الكاذبة فى رواية «أبو حسين» بأنه «كسر الراديو، حتى لا ينطق ثانية»، قد نرى فى ذلك جلاً للتناقض بين رغبته المارمة فى الاستماع إلى السيرة، وبين تعارضه مع طريقة الأداء، ورفضه لبعض التفاصيل الوقائعية التى ترد فى رواية «أبو حسين». وفى مواقف كثيرة، أتبع للدارس أن يلاحظ أن أداء أبو حسين، فى تسجيلات الإذاعة يختلف كثيراً عن أدائه الحى الذى يتذكره من حضر لياليه المشهودة فى الصعيد. ومن ثم، كان التحول الجمهور إلى متلقٍ سلبى لراي غالب عن الحضور الحسى الكامل فى المكان والزمان، فى حالة رواية الإذاعة، أثر كبير فى افتقاد عملية الأداء لصيرورة الاتصال الشفاهي المباشر<sup>(٨)</sup>، وإحيرية «ما حول النص»، بتعبير استاذي الجليل د. أحمد مرسى.

إن استجابات الجمهور الحى تنطوى على نسق علامى من الإشارات والرموز الصوتية والحركية المؤثرة فى عملية الأداء. فالجمهور يملك حرية خاصة فى التدخل مع الراوى، أو التعقيب الموجز على ما يروى، أو المراجعة، أو المقاطعة، أو دفعه للإطالة أو الإيجاز أو التكرار أو تغيير مجرى للرواية (انظر ملحق ٢)<sup>(٩)</sup>.

ضمن عدد من الاستنتاجات، نسوق استنتاجاً أساسياً: إن أنواع المأثورات الشعبية تعارض مع مقولة النص الواحد، الأمثل، الأصلي، الفريد. وهى مقولة يتبناها بعض باحثى الأدب الشعبى، لكننا نرى الأمر من منظور أن لكل رواية سيرة فرداتها، بل إن لكل حدث شفاهي متصل بالسيرة قيمته الرمزية الخاصة. إن راويها واحداً يمكن أن يودى جزءاً من السيرة مرات عدة فى سياقات مختلفة، وعليها أن تتأمل خصوصية كل سياق يودى فيه النص؛ لأنه سيكون مختلفاً بكل تأكيد، وأن تتأمل كذلك فريدة أداء كل راوٍ. إن الاختلاف مرفق حتى مهما طال الاتفاق واتسع، وثمة مقولة مأثورة لتفسير هذا الاختلاف الحتمى بين روايات السيرة، ومرفق أدائها، يهيم الرواة بطرحها لحسم هذه الإشكالية كلما واجهوها، حيث يقول غير واحد من الرواة: «الشعر مدينة خريانة»<sup>(١٠)</sup>. بالطبع، فإن المقام لا يتسع هنا لتحليل ما تنطوى عليه هذه المقولة، نحويًا وبلاغيًا، من دلالات، يكفينا أن نركز على دلالة واحدة أساسية، وهى أن عملية إصمار مدينة الشعر بالبلى الفنية تظل فعلاً لا ينقطع، ولا تنوِّع له حدًّا أو نهاية. وبالقدر نفسه تكون عملية هدمها، فليس ثمة بناء شعري لا يقبل الهدم، والبناء من جديد، والهدم مرة أخرى... إلخ، فالشعر الشفاهي لا يوجد إلا عندما يكون فى طريقه إلى الزوال. ولكى تستطيع استيعاب هذه الفكرة، علينا أن نتأمل فى طبيعة الصوت الشفاهي نفسه، من حيث هو صوت، حيث إن للصوت علاقة خاصة بالزمن، تختلف عن تلك التى للحقول الأخرى فى مجال الإحساسات الإنسانية. فالحظة التى يتشكل فيها الصوت ويكتمل وجوده، هى نفسها اللحظة التى يتلاشى فيها الصوت ويزول. فعندما نطلق كلمة «مأثور»، فإننا فى الوقت الذى أصل فيه إلى المقطع «ثور»،

(٧) الراوى: عنتر عز العرب.

(٨) فزيد من التفاصيل حول نمط استقبال النوع الأدبى الشفاهي عبر الوسائط السمعية والبصرية، وأثر ذلك، وجدانياً، على الجمهور، راجع: بول زمطور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة: وايد الخشاب، إضاءة (القاهرة)، العدد ١، يناير ٢٠٠٠، ص ١٤٥-١٦٦.  
(٩) محمد حافظ دياب، السيرة الشعبية: إبداعية الأداء، ضمن كتاب: الإبداع فى المجتمع العربى، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٩.

(١٠) الراوى: عبد العاطى نازك، ٦١ سنة، النخيلة، مركز أوبريج، محافظة أسيوط.

(١١) والدر. ج. أرنج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، العدد ١٨٢، الكويت، فبراير ١٩٩٤، ص ٩٠.

(١٢) الراوي؛ حسني جاد علي.

(١٣) أرنج، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٧.

(١٤) زميتور، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٨.

(١٥) محمد قنري الجزار، فقه الاختلاف: مقدمة تأسيسية في نظرية الأدب، سلسلة كتابات نقدية،

يكون المقطع «أ»، قد اختفى<sup>(١١)</sup>. إن الإبداع الشعبي فعل متجدد كجدد الحياة نفسها، بل إنه فعل يستمد من الظواهر الطبيعية والكونية والحياتية والإنسانية جلّ مطالبها وسماتها. ومن ثم، لا يمكن للشعر أن يصير مدينة «عمراته»، فالأمر الثابت هو خرابها، بالسخى المجازي للخراب، حيث إن «كل شاعر له هادف، وكل شاعر له نهضة»؛ أي لكل شاعر مخيلة خاصة وأداء خاص ينتج عنهما نص مختلف عن نتاج غيره من الشعراء الذين يعيشون في مدينة الشعر الخزيانه، رغم أن المادة الخام (القوانين) التي تشكل منها السيرة واحدة. يقول أحد الرواة، موجهاً حديثه للدارس: «أصل الهلايل دي، أنا عايز أعرفك، دي شغلانه، وكل واحد ليه ف مدح اللبي غرام فيها، يحلى القصيده تبا بعينها، والشاعر يقول قوله، يعني كل واحد له شعر، يعني ده ما يفتش من ده، لأ، كل واحد له رموز»<sup>(١٢)</sup>. أعتقد أن أوضح دليل على مصداقية هذه التطبيقات، ما عاينه الباحث من اختلافات بيّنة بين راويين شقيقتين، إن أمر اختلافهما يتجاوز حدود التناقص الطبيعي بينهما، فالحقيقة أن مصادر كل منهما مختلفة، لقد نهل أحدهما محفوظه من السيرة، من خلال اتصاله بمدد من الرواة في أمكنة وأزمنة متعددين، بينما ورث الآخر حفظ السيرة عن أبيه. كما أن لانتحيات الجمهور لأيّ منهما دوراً حاسماً في مواقف الاختلاف بينهما (انظر الملحق ٣). وإذا تأملنا نص الملحق جيداً، ربما لمسنا ذلك الذوق إلى أسلوب الخصاصة بين الرواة، حيث تضع الشفاهية المعرفة في سياق الصراع، فالأمثال والألغاز (الفوازي) - على سبيل المثال - لا تستخدم لتخزين المعرفة فحسب؛ بل لجذب الآخرين إلى معركة لغوية أو ذهنية<sup>(١٣)</sup>. وهي معركة تندر مغرية بالنسبة للجمهور المستمع، بل يقوم بإدارتها على نحو ما، من خلال التطبيقات والآراء التي تصدر عنه.

تأسيساً على ذلك، ليس بوسعنا معاينة السيرة، بصورة أكثر عمقاً وشمولاً، إلا بإعطاء أكبر تقدير ممكن للتطبيقات والتوضيحات التي يبدئها الرواة والجمهور، ودرية السيرة في ضرم تعدد رواياتها الشفاهية، فهذا التعدد يمثل أحد الملامح الرئيسية للسيرة الشفاهية بوصفها نوعاً أدبياً. كما أن النص السريري الشفاهي يستعصى على أي تحليل يفصله عن وظيفته الاجتماعية، وعن المكان، وعن جماعته، وعن الظروف التي يلقي فيها على الأسماع، حيث يقوم الأدب الشفاهي على الظروف واللامح اللغوية التي تحدد كل اتصال شفاهي<sup>(١٤)</sup>.

قد يمنح النقاش النقدي الراهن لنظرية النوع حيّزاً متصعاً من الوسائل والأهداف، إذا ما وضعت في نسق منهجي أكثر شمولاً وتماسكاً، لمعالجة الكثير من قضايا النوع الأدبي ومبرراته الملائمة. لكن هذه النظرية - على تعدد طروحاتها - لا تقتضي، في مجال الأنواع الفولكلورية تحديداً، إلى معرفة علمية حقيقية يمكن تطبيقها، فجميعها - باستثناء إسهامات نوعية محدودة - يقع خارج المدار الذي تقع فيه المأثورات الشعبية الأدبية، بعد انسحاب (إزاحة) الشفاهية من دائرة الفعل الإبداعي، وسيادة الكتابية على آليات تخلفه. ومن ثم، يبدو فعل التجنيس هاجساً كتابياً، فرضه التفسير المنهجي الذي جاءت به الكتابات: المبدع الفرد، النص، القارئ، القراءة... إلخ<sup>(١٥)</sup>. بينما يحتاج النوع الفولكلوري، إذا قُدر له أن يدخل في نطاق العمل أو التصنيف النوعي، إلى مفردات مفهومية ملائمة لطبيعته: الراوي، الرواية، الجمهور، الأداء، الحدث الشفاهي، العلامات الشفاهية... إلخ.

لم تناقش نظرية النوع المجال الشفاهي باعتباره مجالاً مستقلاً ينطوى على أنواع أدبية معيشة وقائمة بالفعل؛ وإنما باعتباره يحتوى على نماذج أولية، بدائية، أو باعتباره ينبوعاً لإجراءات شفاهية يمكن استلهاها في النصوص الأدبية المكتوبة المنفوقة. ولا تتضمن نظرية النوع الكلاسيكية تطبيقات جهرية على الأنواع الأدبية الفولكلورية، فقد كانت تنظر إلى الفولكلور (الأساطير الشعبية) بوصفه مستودعاً لنماذج من مراحل الفن الأولى. ويرغم أن نظرية النوع التي تمثلها جماليات هيجل تتضمن توصيفات بالغة الأهمية، تستحق عناية الفولكلوريين، حول العناصر الشكلية لأنواع بعضها، وحول قيمتها الاجتماعية، مثل الأغنية النبطية، للغز، الخرافة، الحكاية... إلخ، فإنها لا تشكل - في نهاية المطاف - مقولات متجانسة، أو مفهوماً متماسكاً للأنواع في الفولكلور (١٦).

(١٦) فيلموس فويجت، نمو نظرية للأنواع

في الفولكلور، ترجمة: خيري دومة،

الفنون الشعبية (القاهرة)، المدة ٥-

٥٥، يناير / يونيو ١٩٩٧، ص ٧٢.

أما ميخائيل باختين، فإننا نراه أكثر نزاهة وتجرباً تجاه الشفاهية، ويبدو متعاطفه مع الثقافة الشعبية - في إنجازها النقدي المهم - واضحاً تماماً؛ فقد رأى أن التقليد الشعبي قد تجرّاه إلى حد بعيد من قبل، لأسباب يمكن فهمها بسهولة: إن التاريخ والدراسة الأدبية يشتركان معاً في الأيديولوجية الرسمية، والجدية المباشرة، والكلاسيكية، ونتيجة لذلك فهما يشدان على الأمور التي تقترب من نموذجها المثالي. إن ذلك يتجسم مع اختيارات باختين المنهجية ومقولاته الأساسية (١٧):

(١٧) تزيانان تروبروف، باختين: المبدأ

الحواري، ترجمة: فخرى صالح،

سلسلة آفاق للترجمة، الهيئة العامة

لتحقيق الثقافة، ص ١٧٣ - ١٩٣.

١- عدم انفصال الشكل عن المضمون.

٢- هيمنة الاجتماعي على الفردي.

٣- وقوع أساليب النوع في مجال الجمعي والاجتماعي (علم اجتماع النوع).

٤- إن فكرة النوع ليست امتيازاً حصرياً بالأدب؛ إنها شيء يفرض عميقاً، وأصلاً إلى جذور الاستخدام اليومي للغة.

٥- إن لكل نوع منهجه، وطريقته لرؤية الواقع وفهمه، هذا المنهج وهذه الطريقة هما خصيصته الحصرية.

٦- للزمانية (الكرونوتوب) في الأدب دلالة نوعية جهرية. فبواسطة الزمانية يتحدد النوع وضروب النوع.

إن أعمال باختين، بالإضافة إلى الجارب النقدي العريية التي أفادت من الفكر النقدي الباختيي (د. سيد البحراوي، د. أمينة رشيد)، تضمن للباحث النقدي في مجال الأنواع الحديثة رعاية خاصة للشفاهية. وفي الوقت نفسه، تضمن للباحث في ميدان الفولكلوري الحصول على طلق فعال من الوسائل والأدوات، ضمن المدة البحثية التي يحدها.

رما كانت واحدة من أكثر المشكلات صعبة بالنسبة للفولكلوريين، هي كيفية ترتيب مستويات البحث، وتحديد اللسق الذي يعملون وفقه. وفي تصوري، كان - ولا يزال - على الفولكلوريين أن يعبثوا طريقاً خاصة إلى ميدان عملهم، تلائم طبيعة حقلهم المعرفي. فلا سبيل للاشتغال بمنافضات نظرية حول الأنواع في الفولكلور، بمعزل عن الآثار الأدبية لهذه الأنواع؛ أي دون العمل - أولاً وبالمثل - على جمع حصيلة وفيرة من نصوص هذه الأنواع





الشفافية. وبإمكاننا هنا أن نتساءل مع تودوروف: «هل من حقنا مناقشة جنس أدبي ما من غير أن نكون درسنا (أو على الأقل قرأنا) جميع الآثار التي تكونه؟» (١٨). وأن نتفق مع ملاحظة فيلموس فريجت التي يختتمها بسؤال ماسخر: «إن نظرية التلويحات قائمة على مناقشة مصطلح تدبيرة، أكثر مما هي قائمة على الفحص التحليلي للتلويحات الموجودة فعلاً. وإلى لأصاع: ألا توجد دراسات مكتوبة عن فهارس النمط، أكثر مما توجد فهارس أنماط فعلية، تماماً مثلما توجد دراسات حول نظرية النوع، أكثر من الأنواع الموجودة نفسها؟» (١٩).

إن المعايير الإثنوجرافية المباشرة للأثرات الشفافية في سياقاتها الاجتماعية والثقافية هي الشرط الرئيس لنجاح الباحث الفولكلوري في مهامه الخاصة والدقيقة، فهو يبدو طالباً مثابراً، ذهلياً ومبدئياً، حيث يتمتع باستعداد خاص لبذل مجهود مضاعف عن غيره من الباحثين في حقول معرفية أخرى؛ إنه مطالب بالسيطرة على مادة نصومية ومعرفية هائلة، بتدبر كبير من الحضور، وسرعة البديهة، والصبر، والتواضع، والقبول، وغير ذلك من الصفات اللازمة للباحث الميداني في مجال الأدب الشعبي. إنه لا يكفي بجمع النصوص الشفافية فحسب، بل يقوم بجمع المفاهيم والمصطلحات المحلية التي تدل عليها، بدلاً من استيراد وعي مخفوق يحددها بمعرفته، أو اقتراض أسماء ومفاهيم من خارج حدودها. كما أنه يقوم بجمع سياقات أداء النصوص، وجمع للتعليلات الميتافولكلورية على وظائفها وقيمتها الجمالية والاجتماعية والتاريخية، فكما يوضح آلان دننس (٢٠)، أنه مثلما هناك في النقد الأدبي تأويلات مختلفة للعمل الأدبي المكتوب، فهناك أيضاً لكل مادة فولكلورية نقد أدبي شفاهي متنوع، وأحد المصادر الأساسية لهذا النقد هو الفولكلور نفسه؛ حيث يوجد سياق زمني للنصوص، وحيث توجد نصوص فولكلورية شارحة، يمكن أن نجد بعضها مضممة داخل النص الأدبي الشفاهي نفسه (انظر الملحق ٤). إننا نستطيع بذلك أن نؤسس لنقد أدبي شفاهي أكثر تجسيدا للقيم للرمزية في حياة الناس. ولا يتوقف عمل الباحث الفولكلوري عند ضبط النصوص الشفافية، وفق اللهجة التي أدت بها، لكن من المهم كذلك أن يقوم - قدر الإمكان - بتدوين مجموعة العلامات الحركية والصوتية الصادرة عن الراوي أثناء أدائه، وأن يقوم كذلك بتدوين مجموعة العلامات الحركية والصوتية التي تصدر عن الجمهور (انظر الملحق ٥). إن مثل هذه العلامات تعد جزءاً من الأداء، وخصيصة أساسية من خصائص النوع السيري، إنها لا تقل أهمية عن النص نفسه، في توضيحه والتفاعل معه، وإضفاء جوانب لها أهميتها في سياق الأداء (٢١). ومن شأن هذا العمل المتكامل - إجمالاً - أن يكون مهاداً جيداً لإنجاز عمليتي التحليل والتصنيف.

ما الذي يحول دون أن يكون اسم الحدودية مصطلحاً محلياً معتمداً للدلالة على ذلك النوع الفرعي من الحكاية الشعبية، كما يحاول أن يفعل الباحث خالد أبو الليل على سبيل المثال؟ ودون أن يؤصل الباحث مسعود شومان لأنواع الشعر الشعبي، بحسب المصطلحات التي يستخدمها البراءة والشعراء الشعبيين؟ لقد سبق النجاح في التخلص من فغ مصطلح الملحمة للدلالة على نوع أدبي شعبي هو «السيرة»، صحيح أن اسم الملحمة لا يزال مدرجاً في كثير من دراسات السيرة الحديثة، لكن اسم السيرة أضحى الآن أكثر شيوعاً واستقراراً،

(١٨) تودوروف، مسدحل إلى الأدب العجالي، ترجمة: السديق بوعلام، مراجعة: محمد بريدة، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٢٧.

(١٩) فريجت، مرجع سبق ذكره، ص ٧١.

(٢٠) آلان دننس، الميتافولكلور والنقد الأدبي للشعبي، ترجمة: علي عفيفي، الفنون الشعبية (القاهرة)، العدد ٤٢، يناير/ مارس ١٩٩٤، ص ٩-١٥.

(٢١) دياب، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٩.

وليس غريباً أن تعتمد الدراسات الإنجليزية والفرنسية ابتداءً من العقد الأخير من القرن العشرين. وليس بالوسع أن نستصغر من شأن نجاحنا في فرض الأسماء المحلية لأنواعنا الأدبية الشعبية على المستشرقين الجدد في مختلف أنحاء العالم، فذلك ركن أساسي من أركان صناعة الثقافة المصرية الحقيقية. وأعتقد أنه من الصعوبة أن يحترم الآخر أنواعنا الأدبية، ما لم نحترمها نحن، ويدهي أن يجهل أسماءها، ما دمنا لا نعمل على الاعتراف بها وترسيخها. والواقع أن الميدان الشفاهي لا يزال مكتنزاً بالأسماء والمصطلحات والمفاهيم الدالة على تحولات أنواع الفولكلور وتنويعها. إن هذه الرؤية تمثل امتداداً راسخاً للمدرسة الميدانية في مجال الأدب الشعبي، التي رادها قسم اللغة العربية وآدابها (كلية الآداب جامعة القاهرة). ولأنصور أنه بوسعنا رسم سيناريوهات مستقبلية للتنمية هذا الاتجاه، إذا ما تحققت شروط العمل الجماعي.



لقد ناقش «فيلموس فويجت» إسهامات الفولكلوريين المعاصرين في معالجة مشكلة النوع في الفولكلور، واستخلص عدداً من نتائجها، مستهدفاً تطوير هذه المنطقة من البحث الفولكلوري، حيث اقترح عدداً من الوسائل التي يمكن أن تسد ثغرات الدراسات السابقة (روجر أبرامز، باربارا أبرامز، ريتشارد باومن، دان بن ساموس، دل هايس، روبرت جودج، باربارا جميلت، روبرت أوتيرلينز، لوري هونكر). وقد حرص فويجت على أن يكون مخطوطه عاماً، باعتبار أن دراسة النوع ينبغي أن تكون مشروعاً يجاوز الثقافة الواحدة، وباعتبار أن للثقافات أنواعها المحددة المخصصة، وأنظمتها في الأنواع، وأسماءها المحلية للأنواع... إلخ. ومن ثم، يعتمد فويجت على تعاون الفولكلوريين في العالم، من أجل مناقشة هذا المخطط وتطويره، وتحديد السمات الخاصة التي تطرحها أنواع كل ثقافة (٢٢).

(٢٢) فويجت، مرجع سبق ذكره، ص ٧١-٨٠.

غريباً، فإننا لا نبدأ من فراغ، حيث إننا نستكمل البناء على إسهامات مهمة في مجال الأنواع الفولكلورية عموماً، سواء تحدثت بعض هذه الإسهامات عن موضوع النوع ومشكلاته بصورة مباشرة، أو ركز بعضها الآخر على تحديد الخصائص الفنية؛ السمات الأدبية؛ القيم الجمالية والاجتماعية، لأنواع الأدب الشعبي، دون الانشغال بذكر مصطلح «نوع» تحديداً، حيث يصبح النوع: نوعاً أدبياً، أو شكلاً أدبياً، أو شكلاً تعبيرياً... إلخ. نشير على سبيل المثال إلى الدراسة الرائدة في مجال الأنواع القصصية في التراث الشفاهي العربي، وموقف التراث النقض منها<sup>(٢٣)</sup>، تلك التي قدمتها الأساتذة الجليلة الرحلة د. أنث كمال الروبي، والتي افتتحت بها مجال دراسة النوع الشفاهي القصصي للتراث، على نحو واضح، في قسم اللغة العربية المذكور سلفاً.

(٢٣) أنث كمال الروبي، الموقف من النص في تراثنا اللغوي، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١.

وفي موازاة ريادته لمدرسة العمل الميداني في مجال الأدب الشعبي، اهتم الأستاذ الجليل د. أحمد مرسى، بتحليل نصوص الأنواع التي تم جمعها بالفعل، وقد اتسقت دراساته في هذا المجال مع الأهداف التي حملها عدد من إجراءات نظرية النوع، فهناك إسهامات تحليلية استهدفت توضيح سمات الأنواع الأدبية الشعبية وظرائق تداخلها، ودور المتلقي (الجمهور) في تحديد خصوصية الأنواع، فضلاً عن التقاليد الشفاهية والجمالية والاجتماعية لكل نوع. وإذا كان بعض مقولات نظرية النوع يشغل بالقرائي وتقاليد القراءة، فإننا نجد



(٢٤) أحمد على مرسى، من مآثوراتنا الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨، ٩.

(٢٥) أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٥.

(٢٦) دياب، إبداعية الأداء في السيرة الشعبية، الجزء الأول، سلسلة مكتبة المآثورات الشعبية، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٣١.

(٢٧) انظر مجموعة النصوص التي يضمها ملحق هذه الورقة.

في مقدمة كتابه «من مآثوراتنا الشعبية» ما يستهدف القارئ من منظور يبدو بسيطاً، لكنه فائق الأهمية في الوقت نفسه، حيث يقول: «إن الغرض من هذا الكتاب - أو الكتب - ليس أكثر من أن يضع بين يدي القارئ قليلاً من كثير، أرجو أن يستثير شهيته للاهتمام بأدبه الشعبي وقنه الأصل. ومن ثم، لعله يفكر في أن يسجل المثال الذي يسمعه، أو الأغنية الشعبية التي غناها في طفولته، أو أثناء لعبه ولهوه، أو حدوثه أو حزراً (قزوة)، وأن يرسل هذا الذي سجله إلى القارئ على جمع فنوننا الشعبية وتسجيلها والحفاظ عليها، في مجلة الفنون الشعبية. وعلوانها: الهيئة المصرية العامة للكتاب، كورنيش النيل، ماسبيرو، القاهرة. وبذلك يؤدي للثقافة المصرية العربية خدمة جليلة، ولوطن حقاً لا بد من أدائه. أما الهدف الثاني، فهو أن يعين القارئ على أن يميز بين الأدب الشعبي الأصل، وبين المنحول على الشعب وأدابه، والمندوس عليه وعلى فنونه، ومن تجار الثقافة الفاسدة، مما أسد ويسد على أجيال من أبناء هذا البلد الأمين عقولهم، وزيف ويزيف عليهم عواطفهم، وأصاب ويصيب عقولهم بالجذب» (٢٤).

أما في حالة السيرة الشعبية، فيشير الأستاذ الجليل د. أحمد شمس الدين الحجاجي، - حيث قدم، ولا يزال يقدم، إسهامات مهمة في مجال دراسة السيرة الشعبية - إلى أنها نوع أدبي من أنواع الأدب العربي الذي أعمل، أو أغفل، حتى إنه لم يدخل ضمن الأنواع الأدبية المعروفة، وقد اشترك في هذا الإهمال كثير من الباحثين، عرباً كانوا أم غير عرب. وقد أدى ذلك إلى التهاون في جمع نصوصها، فصاعت النصوص التي كانت تروى في الأرميديات عن عنتره، وسيف بن ذي يزن، والمهمل، بوقاة روايتها. كما ضاع كثير من النصوص المختلفة لسيرة بني هلال لوقاة روايتها (٢٥). والملاحظ أن معظم دراسات السيرة الشعبية قد خلا من مناقشة السيرة من زاوية التحليل، ربما لأن السيرة تعد موضوعاً بالغ التعقيد بالمقارنة بمحاولات تحليل الأنواع الأخرى من الأدب الشعبي، فمن - أمام السيرة - نواجه شبكة عريضة من النصوص والتون المطبوعة والروايات الشفاهية والتوقعات والسياقات وأساليب الدخايل والتأخر بين الأشكال (الأنواع) الأدبية لدخل النص السيري. ومن ثم، تقع أية محاولة لوضع السيرة / السير الشعبية في لب قضايا النوع الأدبي في حيرة شديدة، خاصة أن موضوع النوع، في جانب من جوانبه، هو عملية اختزال وتقييد (٢٦)، يرفضها تداخل الأنواع (الثورية والشرعية) في السيرة، وتراوغها التشكيلات للنصبة المتعددة لها (٢٧). أضف إلى ذلك: الطبيعة الخاصة للروايات الشفاهية على مستوى الأداء، والتلقي (الجمهور)، والسياق الزمني / المكاني لكل رواية شفاهية، كما ذكرنا سابقاً. لكن هذه الشبكة المعقدة لم تحل دون وضع نصوص السيرة الشعبية، على تعددها هذا، في إطار النوع الجامع، الذي يتضمن قوانين رئيسية، أو موضوعات عامة، تنصب على مجمل نصوص السيرة / السيرة الشعبية (د. أحمد شمس الدين الحجاجي، أ. فاروق خورشيد، د. أحمد مرسى، د. محمد حافظ دياب، د. محمد رجب الجار، وغيرهم). وهناك دراسات انتعجت نماذج محددة من السيرة، كسيرة الظاهر بيبرس (د. عبد الحميد يونس) و سيرة بني هلال (أ. محمد فهمي عبد اللطيف، د. عبد الحميد يونس، أ. عبد الرحمن قتيبة، أ. الطاهر قتيبة، أ. عبد الحميد بورايو، أ. أحمد ممو، أ. روزلين قريش، د. عبد الرحمن أيوب، أ. شوقي عبد الحكيم، أ. عبد الحميد حواس، وغيرهم). وسيرة ذات الهمة (د. نبيلة

إبراهيم)، وسيرة عنترة (د. محمود ذهني)، وسيرة الملك سيف (أ. عبد الفتاح قلعة جى، د. خنجرى عرابى أبو ليقة)، أما المحاولات المتعددة لتجنيس السيرة، فأعتقد أن معظمها لم يكن على المستوى المأمول من اللقى وأشمل (٢٨).

على أية حال، فقد تباينت مدخلات دراسات السيرة الشعبية، حيث اهتم بعضها بدراسة السيرة من حيث هي سيرة (د. أحمد شمس الدين الحجاجى، د. أحمد مرسى، د. محمد حافظ دياب، على سبيل المثال)؛ أى الاعتماد على الاسم المحلى الذى أنتجته الثقافة لوسم هذا النوع الأدبى، والتركيز على موضوع الأداء وأركانه، بينما نجد معظم الدراسات يتجه إلى دراسة السيرة من حيث هي ملحمة، أو أدب بطولة، أو أفانيس، أو أسطورة، أو رواية، أو مخطوطات أصالية. وقد استهدفت هذه الورقة تعصيف الذهن بأسئلة النوع الفولكلورى عموماً، والسيرة الشفاهية على وجه الخصوص، في محاولة أولى وأولية، لفتح إمكانات مستقبلية لمواصلة تأصيل السيرة، من حيث هي سيرة، أى من حيث هي نوع أدبى يحمل سماته الأدبية النوعية الخاصة.

(٢٨) انظر على سبيل المثال: عبد الحميد بورايى البطل الملحمى والبطلة الملحمية في الأدب الشفوي الجزائري: دراسات حول خطاب المرويات الشفوية: الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٨، ص ٤٧-٥٤.

## الملاحق:

### \* ملحق (١):

الراوى: حسنى جاد على هيكى مرزوق.

١- قالت دوايه:

يا بوى وز العراق حطط علاماته (حط على الدنيا)  
عما يرعى ف وسع الدبال ويبيت علاماته (ينام على الشام)  
أصنك منعم يا عامر ووكك علاماته (ككك من دقيق العلامه)  
صايح مسافر ساينا الكل دا احنا غراب (الغراب)  
أنا بعلى ريت السرايا ما يزق فقيها غراب (طارك للغراب)  
ساعة يأتى الغراب قوم عتبان علاماته (تظهر دلالة)  
٢- عامر عما يقول:

أمانه يا وز العراق يوم ما تحط ع المراده (المرادى، أملى)  
قول حرب الزناتى شعت عوشيب المراده (اللقيان)  
خليطه كما آف لكن وسط البحور مراده (مارد)  
وقع الغفارى ما عدش ف الكلام بيتى (بت، حسم)  
وقال غير دوايه ما خلقتش واد ولا بيتى (ولا بدت)  
وانا اعمل ايه ف الهلايل لما حودو بيتوف بيتى (فى تلى)  
أنا كنت عشمان أعادو لييتى قوم ريتا مراده (ما أراد)  
٣- قالت دوايه:

قالت دوايه أبوى سلطان العرب ماردش (مارميش)  
يا غريبة الشوم قوم وز العراق ماردش  
(لم يرض، أو: ثم يسطرداً أو جواباً).

دنيا ناخذو التار قوم رب العباد ما رديش (ما أراد، لم يرد)  
آدى سعدى واحد داب دياب مصل ولا سال (سؤال)  
راحت له المراسيل فى عز المطر والسال (السيل)  
سحب سبيله اليمانى وعليهم سال (سلة)  
قال إن بتت ألف مرسال على غير البناات ماهاديش (إن أتى)  
٤- قالت دوايه:

قوم قالت دوايه تعالو ايكو معاى يا بنات  
على الخفادى أبوى سكن التراب يا بنات (البنات، اللقبيات)  
يوم زارونا الهلايل دا كان زارنا الدنيا يا بنات (رايين)  
قالت دوايه قومو ايكو معاى بالحيل (بكل حزم)  
من كتر نوحى على بويآ اتهد القوى والحيل (اللمسة)  
وادی ديمتى سهراته لما اتدلى على السيل  
وادی ندامة الصبح طلت يا دياب وبنات (بنات)  
٥- قوم دياب عما يقول:

ما هو شعلكم يا بنات (جمع بنت، فتاة)  
أنا كنت أنزل السوق يزعتو نسرهما وبنات (ورغار البنين)  
لما قتل ابوك يا دوايه طلع العرب دبنات (جبداء)  
قالت قعدت يا عم دياب تحت السدر ماله (مال بك الحال)  
زى عبيد البدم عما يرعوك ورا إماله (وراء المال، الإبل)  
قال لها دا انا هانزل السوق يا دوايه واكمل على المال  
(المرى، الله)  
قالت صاحب الهم داله ياللا زغرتو يا بنات

٦- سعدة عما تقول:

سعدة تقول يا بابا بطل من الكلام دمعاك

(دا ممر بیک، هذا عار عليك)

هو انت مفرور ولا فكرک الفانيه دمعاک

(هل تتحد أن الدنيا دائمة كـ؟)

ولا تحسب حساب للعلام ف الهم شاميل دمعاک (مک)

دا علام دايپ سيرتک بالوطيّه وقايدک ثيفه

(يُؤنّج فوک زى الليفه، أى يحرّكك سريعاً، كما تحرق الليفه)

هيروج حدا يت سرخان عما تغطيّه وتليفه

(تلفه، أو ثيفه: تدهك جسده بالثيفه أثناء استحمامه)

تبكى لمن يا خليفه ينش لك دمعاک

(يسح لك دموعك)

٧- قزم خليفه عما يقول:

والله يا سعدة أنا عارف ما يعزّيش غريّاه

(غير جاه، غير أبى)

وان تقل حملى يا سعدة ما يعدله غرياه (خرياه)

وان داق بى الحال ما بدفد على غرياه (خريپ)

من مفرسنى يا بتي أنا ف الحروب علام (علم قللى، مطم)

ولا فارس الا ما ديتّه على الترا علام (تظير علامته فى الحرب)

دا انا قررت الهدايه وصحيت الألف علام (الألف على اللام)

يرضيك يا علام قبينا تشمت الغرياه (الآخراپ)

٨- قزم هولّه عما تقول ايه:

لكن هولّه عما تقول بهوم الزمان پتنا (أسبحنا، پتنا)

ناصر صغير سن لسه ما درى ف پتنا (پيتنا)

قوم ناصر عما يقول يا مآيه خلينى لعمار پتنا (پيتنا)

انت مالك علينا قلبك بس ماش صافى

لاپسانى توب الحيا اسود بس ماش صافى

دا خليفه رادل غباوى هينزل للعدا خافى (مخف)

ياك انت ناويه قتلنى وخراپ پتنا (ديارنا)

٩- قزم هولّه عما تقول:

قوم هولّه عما تقول طال غياپكم يا ضناى (يا عيال، أولادى)

قتلكم خليفه وخلا عيشى قضاى (قضى، ضنا، قلم)

قوم حسن عما يقول يا هولّه من الكلام قضاى

(قضايا، كفى)

دا بكرة بيدى دياب وف إيدّه اليمين بئار (سيف بئار)

يقتل خليفه ويأخذ من الزغايه التار (الطار)

قالت له راحت ليالى الهنا يا حسن وذاقنا ليالى

أسود من دناح الغرب (الغراب)

والبين أحو حود على لما قطع الشقاقة غرب

(فى الغربة)

شمس العصارى أظلمت بقيت ما سمع غرب (خروب)

وف عيطه الغرب سدت يا حسن قضاى (قضى، أولادى)

١٠- قزم دياب يقول ايه:

قوم دياب عما يقول عملها الخامس وهاليه

(وعى له)

وان آذن الله هاحضر دفتته وهاليه (هورأهاليه، راعله)

وابحت له دوره دويته ف التراب وهاليه (رأيل عليه)

دا انا ولد موسى ولّى ف السد غايه (ناپ، نصيب)

أنا احلف يمينين لاديه مظهر ما ديه غايه (مخف)

دا انا اديه بحريه ولم يلقاها طايه (لا يقى له طياً يادويه)

والفرح يبقى لدوايه ف صوانها وهاليه (وبعرا)

\* ملحق (٢):

١- الراوى: عتتر عز العرب:

الراوى عتتر: قيام يالى تصلوع النبى (... ) راح

ضاريه بالسيف، قطع رقبته. خلاص، دم الزغايه

ولق تانى، قام راح الخير لهنى هلال، دو وشالو

المقتول (إشارة من الراوى إلى حمل المقتول). معاه

الواد الكبير اسمه عقل، عنده مباله شويه. ف عز -

يصيد عنكم - ما الجنازه ما عتصرخ على أبوه،

وهولّه امه عتقول: قوم يا عقل اضرب خليفه ف

عينه. قال لها: يا حرمه يا خاربه العقل، ما

شيفاش سيبب خيله؟! إنت عايزانى أموت خليفه،

قالت له أبوه، قال لها غدينى غدوة حامض.

جمهور: حامض؟!

عتتر: أبوه، ما هو اهيل، خاله حسن السلطان،

دبدب عليه خاله، وخده، وغداه اللى عايزه،

ويسطه. قال له عايز حصان، قال له تروح فين يا

بنى؟ قال له أقابل خليفه، تعمل له ايه؟ قال له

لازم أقابل خليفه.

(إشارات باليد من الراوى دالة على التصميم والعناد)

يا بنى تروح فين! دا بّجّ خليفه غزير، وانت عول

طفل. ولد احدثر سنه!

جمهور: صغير هو، صغير ف السن.

عنتر: ولد احدثر سنه.

قال له لا، لازم اقبيل خليفه، ما راضيش حسن يديب له حصان. الواد قعد يضد ف نفسه ويبيكي، فالزغابي إن ما تفشش، يطلق. عيقول (حسن) لا بوزيد: ايه رأيك؟ قال له ركيه، واشتبكو مع بعض. عيقول (خليفه) ابن مين يا بني؟ قال له ابن رادح، والخال حسن الدريدي، قال له انت ولدنا، خليك معاه للأعداء، وانا اديك سعدة حلاك. قال له بينا ما بينكم حصل دم، وانا تبع خالي سلامه.

جمهور: ايوه.

جمهور: دا رايح لموته، أبا.

عنتر: دا بوي اللي قتلته عشيه، قال له ملعون ضره اللي دايك، راحوا نازلين ف الحرب لتلين، وتام يتقابلو الواد الواد وخليفه ثلاث تيام نيل ونهار، وكل يوم الواد يطرد خليفه مره لورا. يص خليفه وقال: طال معانا الحال بينا ما بين عقل، هالبت من يسكننا دور المقابر. عيقول له (خليفه): امال مين اللي داي غيرك يا عقل من خوالك؟ عيبص (عقل) لورا، راح ضاريه (خليفه) بالسيف موته. (إشارة من الراوي إلى حركة قطع الرقبة بالسيف).

جمهور: وي، وي، يخرب بيت ابوك!

جمهور: أمال الخيانة قاعده ليه؟

جمهور: تاريخها هي الخيانة والخديعه.

جمهور: ايوه خدعه.

جمهور: لسه قاعده فيهم الخيانة للنهايه.

عنتر: ايوه، الزغابه خاينين ايوه، وكل تس الزغابي خاين.

جمهور: كل تسله آه، لو ليه ميت ألف سنه، يقعد فيه بروضك.

جمهور: دا الزراي حصل فيها دم بينهم ما بين العائلات، بينهم ما بين بعض، عشان خليفه وابوزيد.

عنتر: لا، لا، عشان شركة دياب، وقالو ف بعضيهم ضرب بالنار.

الجامع: دا ليه كام سنه الكلام ده.

عنتر: دا بدري (يضحك الراوي) دا بدري.

جمهور: حوالي خمسين سنه.

الجامع: والزراي زغابه؟

عنتر: ايوه كلها زغابه، واحنا نفس زغابه.

جمهور: فيها تس، أمال ايوه.

عنتر: كله قوم خليفه، والدوير اللي قبلنا وناتنه،

من قوم ابو زيد.

الجامع: الدوير؟

عنتر: ايوه.

الجامع: من قوم...

عنتر: ابو زيد، التواميس من قوم ابو زيد.

الجامع: ومين كمان من قوم ابو زيد؟

جمهور: النخيله.

عنتر: لا، قوم خليفه، زغابه.

الجامع: طب والتل؟

عنتر: مها النخيله برضه، مها منها، منها...، التل زغابه، ومدرين دي من قوم زيدان.

جمهور: ويرضه الزراي والنخيله، فيه نسل هناك،

ونسل ف النخيله، يعني أعصاب، الجدود مواطن ف

بعضيهما.

جمهور: احنا عيلتنا الدبرتيه.

عنتر: ف الزراي.

جمهور: ف الزراي.

الجامع: تبلي نتكلم فيها حكاية مين زغابه ومين

قوم ابو زيد.

عنتر: لا عاد ما تعجش.

الجامع: لا يا عم عنتر، دا بعدين، تكمل الرحله اللي

احنا ماسكين فيها.

عنتر: لما تكمل ان شاء الله، دا هتخلص الصبح.

جمهور: معاك يا بوعزام.

جمهور: (أصوات تشجيع للراوي على مواصلة

الكلام، والتعبير عن استعدادهم للاستماع).

عنتر: قام باللي تصلو ع النبي (...)، راح الخبر

لبنى هلال، دو خدو عقل ودقنوه.....

٢- الراوى: محمد النواى:

نزلت على بعض لتئين  
ولتئين طوال العدايب  
وعلى روسهم ما يفرق الطير  
فرحان ف ابو عمر ضائع  
ساعة ما يعلو ساعة ما يوطو  
وساعة يتوهو دا بين لدبال  
سمس الضحى ف الضهر غيبوها  
والدنيا اتقلبت بظلام  
أدى العبد يبدى ربح شرقى  
سلامه يرده بالبحرى  
لما اضايق العبد

قال له شيخ لى دا حرياتك  
يبدى العبد يشيع ثلاث حريات  
يبدى مقدم العود هايف  
قال اتلقانى يا عبد يا زريون  
يا عبد يا شرابة المال  
أبو زيد خطفه من على الشعثان  
وخطفه ف الأرض وقال علفه الرحمن  
نادم يا ورده

صوت الأدب تقول له نعم  
تعا يا بت خدى طار ابوكى  
لاحسن يعابروكى عدوية الزمان (لأنه كان قتل  
السلطان، العبد ده قتل ابوها).

جمهور: إيوه، ما هو كان قاتل أبوها، بيا لازم تقتله.  
الراوى: دا هى قصة طويلة، كبيره، هتاخذ منها ثلاث  
تيام، وأنا رايح اشوف أكل عيشى، عايز اسرح.  
جمهور: اسرح ممانا احنا.

جمهور: طب بس قل لنا قصه تانيه يا شيخ ف  
السيره، قل لنا قصة عامر الخفادى (حوار بين  
الجمهور حول اختيار القصة المناسبة).

\* ملحق (٣):

\* الراويان: عنتر عز العرب وشجاد عز العرب:

الراوى عنتر: فلما اتسع الحرب، وبركات خد شيحه  
خطيله من ابوه، والبت عرفت امها، وامها عرفتھا،

فسعيدة قالت ايه: يا ستى... بتك تعاود لرزق،  
رزق فارس، وربما ينتقم من الواد، من ولدك. لما  
عاودت شيحه لايوها: قال رزق: الولد ده مش عبد،  
ده من أشرف عرب أكابر. عند ما وصل رزق،  
وحارب الواد، والواد حاربه، واعترفو بخضره، فقال  
اطلب بحقك يا بركات، عايزين نروحو، فديحو،  
وعزمو عرب الهلايل فى ديوان فاضل، ورحب بيهم.  
بيا أراد رينا، وعزمهم أبو زيد فى ديوان فاضل،  
وقال عن ازنك يا بايا، دا للملك فاضل، وقال  
أزنك يا ملك، دا للملك سرحان، وأنا هاسرق  
للعرب بايدى، قال له اتفضل، فأتعزم بركات، عمل  
تلقب، وقعد يفرق للعرب فى ديوان فاضل، وابوه  
قاعد، دا رزق، فزاح قايت ابوه، ما عطش نايب،  
بعد ما لف على العرب كلها، عيقول له يا واد...  
استغلبتني ف نظرك، ولا استهترت بي، وما  
عطيتني نايبي! قال له لا يا بايا، إنت فتنى ف  
لقاط، وأنا فتك ف السماط، إنت فتنى ف اللفاف،  
وأنا فتك وسط العرب، قال له ولدى ومن ضهرى يا  
بو زيد، وراح مبوب فيه، وراح بايسه، قال له طب  
عايزين نروحو يا بركات، قال له لا عاد، حق أمى  
لازم تاخده، وحقى أنا فتك لك، لكن حق امى لا.  
الملك سرحان قال له اطلب، قال له ابوه... قال له  
يتفرش حرير لخضره من هنا لما اطلب بنى هلال،  
دمل خضره يدوس على حرير من هنا لما يطلب  
أرض بنى هلال. العرب قالو ايه! طب هنعمل ايه  
احنا دلوقت؟ قالو هاتو الداز، دات الداز، قالو لها  
شورى علينا يا داز، ما الداز فرحانه، قالو لها يا  
داز الأمر كذا كذا كذا، ما الداز فرحانه ان لتقت  
سديع، قالت دى ساهله، لمو الحرير اللى ف بنى  
هلال، والعبيده تفرش قدام الدمل، والدمل يمشى،  
وعبيده تلم من ورا الدمل، وتفرش من قدام، احد ما  
نطب بنى هلال، فبعتو دابو الحرير اللى ف بنى  
هلال، وبقي شى يفرش، وشى يلم من ورا الدمل،  
وشى يفرش قدام الدمل، والدمل هبط على حرير،  
لما وصلو بنى هلال.

الراوى شداد: هه ويعدين، هه ويعدين؟

الراى عنتر: وروحو بنى هلال وخضره ورزق سارو  
حبايب، وعرب الزحالين دو معاه، تبع أبو زيد،  
من قومه، وقضل الزحلان مات، ضربه دوده ولد  
اخته.

شداد: لا ما تخليطش قبيها.

عنتر: لا إله إلا الله!

شداد: هو ساعة ما خد بعضيه وروحو...

عنتر: أنا قاييم أهه أروح، ها روح البيت وادي،  
أصكى، وعصوما ان كان عندك ايه.

(وقف عنتر، ليقطع اشتباكه مع أخيه الأصغر شداد، حتى  
وصل إلى باب المندره التي تجلس فيها)

شداد: وميتي هينلع كلامك انت ده!

عنتر (ملتفتاً لشداد): أوصل انت بعدي.

جمهور: ييتي تاكلوها انت م الأول يا عم شداد.

شداد: أصل هي انتكالت من الأول (يتحرك شداد  
ليجلس مكان عنتر).

جمهور: أصل هو سرج، وراح بعيد، وأصل هي  
قصص، هي ذي رحله، دي رحل، تسعين قصة  
سيرة ابوزيد. (يعود عنتر مرة أخرى للشخص  
المتحدث، مشيراً له بيده)

عنتر: الولاد دلوقت وصل لا بوه، عمل ايه تاني؟

جمهور: بس هو....

عنتر (واقفاً، ومشيراً بعصاه وسط المندره، وبدأ صوته حائفاً):  
حصل ايه؟ لما كان معاه، وحارب، ووقعه، وخد  
البيت منه، وعادوها!!

شداد (جالساً ويصفق بيده): كويس هو دلوقت بعد ما  
خدوه وروح، والنوابب وما نوابيش.

عنتر (للتجاسين): قلناها النوابب يا دماغه ولا لاه؟

شداد: هو مش قسم بيمين لا زم يا داز لا دوزك ابو  
زيد؟

عنتر: مين هو؟

شداد: رزق.

عنتر: ما حصلش.

شداد: أمال حصل ايه؟

عنتر (يشرح في الخروج): لا ما حصلش.

شداد: أمال حصل ايه؟

(يخرج عنتر)

جمهور: ع العموم، الحاج شداد يقول اللي عنده.

شداد: أمال هو اودوز الداز كيف؟

جمهور: قول اللي عنده انت.

شداد (مبتسماً): أمال هو اودوز الداز كيف؟

الجامع: كيف، كيف يا عم شداد؟

الراى شداد: دا غلط، هو فرش الصرير وكل حاده،  
وروح. بعد ما روح، هنا هو إيه لسه عايز يشوف  
الدليل، الدليل، دا لسه رادل غريب، فخد بعضيه  
وراح لسرحان، عيقول له يا سرحان، (دا رزق)،  
قال له نعم، قال له ابو زيد عامل كالفريب، أنا  
هادوزه الداز، هادوزه الداز اختك، فسرحان ما  
يقدرش يخالف رزق، فقال له أمرك يا بن عمي....

\* ملحوظة (٤):

١- الراى: حسنى جاد على أحمد هيكل:

أصل الهلايل دي، أنا عايز أعرفك، دي شغلانة،  
وكل واحد ليه ف مدح النبي غرام فيها، يعني  
القصيده تها بعينها، والشاعر يقول قوله. وكل واحد  
ليه شعر، يعني ده ما ينقلش من ده، لا، كل واحد  
ليه رموز. أنا ما معايش غير الرحله، اللي هي  
داخله دماغى، ومسكنها ف دماغى، وبعد كده  
تسئلنى ع الهلايل، أهلك لك حكايات بيهم، وعارف  
المواقع، وعارف دي، وعارف حاريو ليه، وعارف  
دوزو بعض كيه، وعارف اللي درالهم. إنما الرحله  
اللى هي مريح، ودى اللي عشقتها دوزاً عن الهلايل  
كلهم، إنما كل دا كلام فاضى، وهى أم الهلايل من  
مبتداهم لمنتاهم، الرحله.

سرحان الملك مات قتيل، أبو حسن، ورزق بن  
نايل، أبو أبو زيد، مات قتيل، قتلوه الدماغه بتوع  
ممالك الخرسان، وابوزيد كان بيحارب بره،  
وسرحان مات ساعة ما حسن كان راح يخطب بت  
ملك اليم، حصلت معاه معركة، ومات فيها  
سرحان. أبو زيد مات على حصيره، ودياب مات  
على حصيره.....



وهم قاعدین على السماء، وهو مدفوس عليهم.  
هنا أبو زيد يا ولد. إلی ف إیده ناییه ضربه بیه،  
إلی ف إیده نوقتہ ضربه بیه. تعال یا خویا احکی  
لنا. حکى، حکى على کل اللى حصل، واللى وصل،  
وعلى کل اللى حصل معاه.

أهى هی فیها الریاده الیوسفانیة دى، هیدمعو عاد  
لاریع قبايل ویطمعو، ما هو دقو الطیل علیها، هی  
الریاده الیوسفانیة، عنعاده الیاده الیوسفانیة دى  
إلی آخر ریاده اللى هی شغفة عزیز الدین، وخت  
الأشراف صالحت الكل والتلايل، أصل قصة بنی  
هلال کلها على ثلاث دورات، هی الدورہ الأولى  
دى، الدورہ التانیة اللى هی الیوسفانیة، واللى منها  
یقول لك ایہ: أبو زيد لم النقم، ولم لاریع تعازیم،  
وقال له عزیمه یاللا بینا.....

\* ملح (٥):

الراوى: محمد التولى:

إنت یا حبیبی یا قاید الھدن.

قال له نعم.

قال له قطعتمہا کام عقبہ وکام وادی؟

قال له أنا عبد شین وابکم

وما مصغ الا حلاتی

ورای کلم سیادی

راح لیونس قال له:

یا حبیبی یا راکب الھدن

قال له نعم.

قال له: مال عبدکم شین وابکم

وما مصغ الا حلاته

اشترتوه بقرش ولا بتتین

ولا ان کتر بینا تلاته

رد علیه یونس یقول له إیہ؟ قال له:

یا عم لا عبدنا لا شین ولا ابکم

ولا اشتترناه بمال ولا بفلوس

دا عبدنا فارس ولفلوس

ونداد من کل ضیقته

ولا اشتترناه بمال ولا بفلوس

دا داد بیه رب الخلیفه

عرف إنه أبو زيد دنوک، طلع یدری من قدام.

جمهور: دا العلام.

الراوى: دا العلام آیوه، وقال له:

أنا عارقک یا بوزید

نهار الخیر نهار سرتو

وسرتو یوم الخمیس المیارک

وعند ولد درغام بتو

وکانت کواین وغارت

انت رابح فین دنوک؟ قال له انا رابح قاصد دناین  
خلیفه، قال له کیف دناین خلیفه؟ قال له طیب،  
أدى دناین ولد سلمان، وادی دناین ولد رمضان، وما  
ترحش دناین خلیفه، دا خلیفه عبیده وحشین، וכده  
راح داس الدناین کلها، وراح دقق الخیام ف دناین  
مین؟ ف دناین خلیفه، وسیب البل ف الدناین، وهو  
دققو الخیام، وقعدو لما یشفو الخیر ایہ، یشفو  
هیصلو ایہ، ساب البل ف الدناین. قال خلیفه یا  
علام، قال له نعم، قال له شوف مین اللى ساب البل  
ف الدناین، دنوک راح العلام، وقال مین اللى ساب  
البل ف الدناین؟ قوم قال له انا اللى ساب البل ف  
الدناین، قال له کیف یضی؟ دنوک طق العقال (یشیر  
الراوى إلى انقطاع الحبل الذی قیدت به البکره) شغفة  
البکره، راحت على الدناین، وقعدت تاكل، ضربها  
العبد (أشار الراوى إلى أن العبد قام بضرب البکره  
فی أرجلها) قطع بوزها، اللى هی موصول علیها إن  
یموتها عبید الدناین، راح یطلع یدری علیه الواد اللى  
ف السیره، ده إحیا راح یحوش، لقی البکره شغفته  
ماتت، ضرب العبد (أشار الراوى إلى أن الضربة  
كانت خفيفة وغیر مؤثرة) العبد ضربه بالدبوس  
موتہ، طلع یدری علیه أبو زيد.

قال له هم على یا خال هم

وانا الضربة داتنی ف القواصر

یا خال سلم على أمی

وقل لها الملقى یوم حاشر

العبيد بسيفه) قتلهم كلهم، دا أبو زيد، وواحد راح  
 قطع له لسانه، قال له روح لسيدك. أول ما راح،  
 راح يدرى على خليفه، قال له مالك؟ (أطل الراوى  
 مكانه يستكشف حال العبد) قال إء إء (إشارات  
 دالة على حالة الغرس التى أصيب بها العبد) أول ما  
 راح لقى (إشارات من الراوى للدلالة على وجود جثث  
 كثيرة من الموتى) ...

وراحت روحه طالعه، دا أول واحد ف الثلاثة. أول ما  
 إيه (إشارة من الراوى إلى أنه مات) والتانى إيه  
 (يقصد الراوى أبا زيد) قعد سحب ربابه، وقعد إيه  
 (إشارة من الراوى إلى أن أبا زيد يمزف على  
 الربابه) والعبيد اتلمو عليه، وسحب السيف، وقال ف  
 العبيد (أشار الراوى إلى قيام أبى زيد بقطع رقاب



# مدخل إلى الشعر الشعبي في بادية الجبل الأخضر بليبيا

د. هانى السيسى

كان ابن خلدون منطقياً مع نظره الواقعي ومزاجه العلمي، عندما أدرك أن الاستعداد للتعبير الأدبي إنما يذكي بالاتصال المستمر بروائع الأدب وشواهد ثم بالمكابدات المتصلة للإنشاء، ولقد كان بارعاً غاية البراعة عندما فرق بين المتخصصين في النحو والبغاء، فالأولون يعرفون القواعد ويوردون الشواهد على أساس نظري محسوب، وأما الآخرون فيكتسبون الملكة بالاتصال والمكابدات.

ومثل العناية عنده كمثل من يعرف صناعة من الصناعات علماً ولا يحكمها عملاً، أما المبرزون في التعبير فهم الذين يكترون الحفظ من كلام العرب حتى يرسم في خيالهم الذي نسجوا عليه تراكيبهم.

ونظر ابن خلدون إلى البلاغة فوجدتها خطأ مشتركاً بين أصحاب القرائح المعبرة في جميع البيئات المتعلمة وغير المتعلمة الآخذة بلهجات البدو والعرام؛ وهو يقترب بهذا الرأي من بعض علماء النفس المحدثين الذين يذهبون إلى أن العبقرية هي موهبة يصقلها الإطار الثقافي، وكل فرد في المجتمع يعيش في مجال ثقافي ما سواء كان من العرام أم من الخواص.

وعلى هذا فإننا نجد الأدب الشعبي في أية بيئة من البيئات يحتوى على فنون جميلة بليغة ممتحة تشتمل على كل ألوان أو فنون الأدب القصص من شعر وقصة ومثل وغيرها، ولا تختلف عن جذورها الفصحى إلا بلحن في الكلمة يمكن تفصيله. غير أن ألفاظها بلهجة أهلها أعذب ومعانيها أبلغ وأصوب.

والأدب الشعبي صنو الأدب الرسمي فيه ما فيه من خصائص وفنون وفيه ما فيه من بلاغة وحسن تعبير وإصابة المعنى، ولها عشاق ومذوقون من الخاصة والعامة.

ولشعر يوجه عام شعور فإذا ما اهتزت خلجات نفس الشاعر بمناسبة فرح أو ترح انبث من داخلها قول موزون مؤثر ذو نمط خاص يميزه عن الكلام العادي، وههنا تحكم البيئة وعمق الهزة الثقافية والموهبة فتصهر في بوتقة واحدة لتخرج شعراً مصبوباً بها.

والشعر الشعبي تصوير ناطق لما يعتلج في النفوس، فتجيش به الأحاسيس الشعبية تصوير ناطق لما يعتلج في النفوس فتجيش به الأحاسيس، وهي من الفنون الجميلة التي لا غنى عنها لأية أمة نبيلة العواطف مهذبة الأخلاق.

هذه دراسة أولية (مدخل) لبعض أشكال التعبير الشعبية في منطقة الجبل الأخضر بليبيا أجراها الباحث بعد معايشته لأهل هذه المنطقة ما يزيد عن سنوات ويهدف البحث إلى إلقاء الضوء على منطقة الجبل الأخضر.

ويشتمل الشعر الشعبي في ليبيا على مضامين عالية القيمة أو صور فنية رائعة، تستوعب كل أغراض الشعر الفصيح ول يزيد عليها.

يقول ابن خلدون:

«الإعراب لا مدخل له في البلاغة، إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود فيه سواء كان الرفع الدال على الفاعل والنصب الدال على المفعول أم العكس»<sup>(١)</sup>.

ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن الشعر الشعبي الليبي يمكن أن يشكل أدباً رفيعاً في ذاته حيث لم يكن للحن أى تأثير في بلاغة هذا الشعر وروعة تصويره وجزالة تركيبه وألفاظه. وقد ذهب ابن الأثير وهو من أئمة البلاغيين المتخصصين إلى الفصل بين البلاغة وقواعد الإعراب المعروفة إذ قال:

«الجهل بال النحو لا يقدح في فصاحة ولا بلاغة والدليل على ذلك أن الشاعر ينظم شعره، وغرضه إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة ولهذا لم يكن للحن قادحاً في حسن الكلام، لأنه إذا قيل: جاء زيد راكب، إن لم يكن حسناً إلا أن يقال جاء راكباً بالنصب لكان النحو شرطاً في حسن الكلام، وليس كذلك فتبين بهذا أن ابن الغرض من نظم الشعر إقامة إعراب كلماته وإنما الغرض أمر وراء ذلك»<sup>(٢)</sup>.

ويخطئ من يظن أن ابن خلدون أو ابن الأثير كانا يجيزان اللحن في الكلام العربي الفصيح، أو أنهما كانا يضلان الأدب الملحن على الأدب الفصيح، ولكنهما في الواقع أرادا أن يضما خطأ فاصلاً بين وظيفة النحو بقواعده التقليدية ووظيفة البلاغة التي تتمتع إلى الذوق فحسب، ولقد رأى كل منهما أن التراث الأدبي العربي أوسع مدى من تراث الفصيح وحده، وأنه ينتظم إلى ذلك كلاماً حسناً يصدر عن بنيات الأعراب والعوام ويخضع لقواعد لسانهم في الكلام ومضوابط في التفنن ويحكم فيه إلى ذوق كل بيئة على حدة.

ونحن لا نستطيع أن نغلب اللهجات المحلية على اللغة الفصحى المشتركة بين جميع الأقاليم وجميع الأجيال في الوطن العربي الكبير، وكل ما نزعمة أنه قد صدر عن تلك اللهجات أدب استملحه أصحابه وقام يوطأته الحيوية في التعبير عن الوجدان الجمعي والترفيه عن الفرد والاحتفاظ بالتراث.

وعلى هذا نؤسس مدخلنا إلى دراسة الشعر الشعبي في بادية الجبل الأخضر مادة ميدانية تمثل هذا الشعر الذي بعد بأنماطه المختلفة نموذجاً بين ألوان الأدب الشعبي للبيئات البدوية على مستوى الوطن العربي بأسره تقريباً.

وتعد منطقة الجبل الأخضر نموذجاً لمناطق ليبيا الشرقية، والشعر الشعبي في هذه المنطقة يبدو أكثر تمجيراً من أى لون آخر من ألوان الأدب الشعبي عن الجوانب النفسية والاجتماعية والاقتصادية، وكذلك النواحي السياسية والتاريخية لأصحابه، كما أنه يعد أكثر شمولاً ووضوحاً في تصويره لجوانب الحياة المختلفة.



(١) ابن خلدون، المقدمة، ص ٤٢٩.

(٢) ابن الأثير، الملل السالط، ط القاهرة عام ١٣١٢ هـ، ص ٢٨ وما بعدها.

ولهذا الشعر مكانة خاصة في نفوس الناس، إذ إنهم يحبون الاستماع إليه ويحفظون منه الكثير، ويجرى على ألسنتهم مجرى الكلام المقدس الذي يؤخذ بعين الاعتبار، فهو يميز عن كل واحد منهم، ويعالج مشكلاتهم الاجتماعية ويسكن رؤيتهم للحياة وللكون.



وقد سجل الشعر الشعبي في هذه المنطقة بصفة خاصة فترات طويلة من تازيح كفاح الشعب الليبي ضد المحتلين الإيطاليين، في الوقت الذي لم يكن هناك أدوات أخرى للتعبير، ولولاه لصناع كثير من هذا التاريخ بما فيه من قصص البطولة النادرة لأبناء هذا الشعب، وتلك القصص التي لمعت في سماء منطقة الجبل الأخضر التي قاد منها مجاهدكم الأكبر عمر المختار حركة المقاومة المسلحة ضد قوى المظيان الإيطالي.

ويصور هذا الشعر في دقة وروعة آلام الماضي ومرارته، فكأن القصيدة منه شريط سينمائي يفعل به كل من يراه منهم انفعالاً وجدانياً صادقاً ويأثر به كل من يفهمه من غيرهم. ومن البديهي أن اللهجة الشعبية الليبية التي هي مادة الشعر الشعبي مرت بمراحل مختلفة قبل أن تستقر في صورتها المكتملة، ابتداءً بـ«لغتيان» اللغة العربية عليها وانتهاءً بالتخلص من قيود هذه اللغة القصيدة، واستقرار السمات والملاح التي تميز هذه اللهجة الشعبية ونحن نتناول هذا الشعر الشعبي في لهجته المعاصرة.

ولا يمكننا أن نتجاهل الاتصال الذي تم عبر العصور المختلفة بين الليبيين وغيرهم من الأجناس الأخرى لاسيما التفاعل الذي حدث في العصور الأخيرة والذي بدأ بالاندراج ثم الإيطاليين ثم الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين، ولا سبيل إلى إنكار الكلمات والمصطلحات وغيرها من الأمثال والحكايات التي يرى البعض أنها ترجم حرفية لمصطلحات وأمثال وحكايات تنتمي إلى تلك الشعوب.

ونعتقد أن تلك الألفاظ وغيرها من الأشكال الأدبية لم تستقر بسهولة في الأدب الشعبي الليبي إلا بعد عمليات تنقيح ومحاولات معالجة مستمرة من أجل موازنة الظروف الاجتماعية والبيئية، وتأسيساً لصفة التغيير المستمر التي تعد من سمات الأدب الشعبي.

بيد أن هذا التأثير الأجنبي على اللهجة الليبية محدود إذا قيس بتأثير الفرنسية على سكان الجزائر وتونس على سبيل المثال.

ونستطيع أن نورد أمثلة للكلمات الأجنبية التي وردت في الشعر الشعبي والتي لعب فيها اللسان الشعبي دوره بالإبدال والقلب والحذف والتغيير فجعلها من كلمات لهجته، فكما نقول للألفاظ الأجنبية التي أجازتها الجماع اللغوية العربية فأصبحت من اللغة العربية «معربة»، يمكن أن نقول للألفاظ الأجنبية التي دخلت اللهجة الليبية أو غيرها «مُهجنة».

ففي قول الشاعر:

وريحة اللي خايله .. بللجاسي .. غريمة لهميطة .. منقودة تناسيب نقدة  
الزيلة (٣)

«الزيلة»، تحريف لكلمة «الزيرة»، وهي قطعة معدنية كانت مستعملة كعملة في زمن العثمانيين.. وقد حذف اللسان الشعبي من الكلمة إحدى اللامين وجعل الراء مكانها وجعل اللام الثانية مكان الراء ووضعت الياء بينهما فصارت إلى هذا الشكل الذي يد أكثر سهولة في بليته على اللسان.



(٣) ديوان للشعر الشعبي، السجل الأول، «ما بين مريض» / وريجة اللي خايله  
بللجاسي: السراج ذهاب الخيل والقصاء  
مقعة ركوبها / خايله: أي لافقة جميلة  
الشكل / بللجاسي: ما يحكم الفارس به  
في الفرس / غريمة لهميطة: التي يرد بها  
الإبل إذا ساقها النصوص أو سرحت  
بغير راع (وهي الخيل) وفي المعجم:  
عملت الإبل عملاً: سرحت بغير راع  
والبحر هامل والناقعة هاملة / منقودة  
تناسيب: متفقا ذات أصول كريمة فهذه  
«الفيل مختارة كما يفعل بالعملة»، وفي  
المعجم: نقد الدراهم والدنانير نقداً؛ موز  
جيدها من ردولها.

ويقول شاعر آخر:

**يهضب كيف تهضب ندأوى... أكوال الروم منه زاعلات<sup>(٤)</sup>.**

«أكوال» تحريف لكلمة «كولونا» أى طابور بالإيطالية وقد استخدمها اللسان الشعبي في صورة الجمع، وبذلك أصبحت الكلمة في هذه البنية كلمة أجبية ملهجة، فصياغتها على هذا النحو – برغم شذوذه للجمع بالنسبة للمفرد في أصله الإيطالي – صياغة شعبية.

وفي البيت إشارة إلى الروم في ليبيا، وربما كان الإيطاليون هم المقصودون بكلمة «الروم» فالجميع أجنب دخلاء، وهذا الخلط قد يكون راجعاً إلى أن الروم هم أوائل المحتلين الأجانب الذين مكثوا دهرًا طويلاً في ليبيا ولذلك ارتبط أى أجنبى بالروم في نفس ووجدان الشعب الليبي.

وقد سجل الشعر الشعبي في الجبل الأخضر موقفًا اجتماعيًا دقيقًا تمثل في رفض أهل للشرق<sup>(٥)</sup> بوجه عام بقول أولئك الذين هاجروا من الغرب في فترات القحط والجفاف منذ عشرات السنين. في بداية هذه الهجرة على الأقل، وما يزال هؤلاء المهاجرون يعرفون بأنهم «غرياب» بتميز أهل الشرق. ولا يزالون يحتفظون بلهجتهم وعاداتهم وتقاليدهم التي تختلف عن لهجة وعادات وتقاليدهم للشرق بشكل أو بآخر، وذلك برغم اندماجهم مع أهل المناطق الشرقية وإصهارهم إليهم وقد روى لى أحد هؤلاء المهاجرين<sup>(٦)</sup> بعض أبيات قد تلقى بعض الضوء على هذه القضية الاجتماعية واللهجية في الوقت ذاته، يقول أحد الأبيات:

**مكتوب رينا جابنا لبردية... الناس اللي تسمى في العجوز صبية<sup>(٧)</sup>**

والبيت يقرر الفشل النفسي لهؤلاء المهاجرين نتيجة الموقف الراض أو المحفوظ من أهل الشرق، فقد كُتِب عليهم أن يتركوا وطنهم وأن يرحلوا إلى هذه البلاد، قهرهم على هذا ظروفي الحياة وضيق العيش. وتحول الشاعر في الشعر الثاني من البيت إلى نقد لاذع وساخر يجلو لنا أمرين أولهما: العلاج النفسي لأهل الغرب في مهاجرهم، والثاني اختلاف في اللهجة يتمثل في اختلاف دلالة لفظ صبية عند كل من اللغويين فيبينا بطلق أهل الشرق هذا اللفظ على المرأة بصرف النظر عن عمرها أو حالها من الزواج أو الطلاق أو الترم، ويصر أهل الغرب اللفظ على الفتاة التي لم تزوج بعد.

ولأن الشعر يلعب دوراً مهماً في حياة أهل البادية بوجه عام يبدو أن شعراء كل من اللغويين تباروا في إعلان المواقف فيادر الشاعر الشرقي بقوله:

**جبة الأعداى جيتك ملفرية... عبايتك أزيقة كى إحلال الجرية<sup>(٨)</sup>**

والبيت يجلو لنا الموقف الراض جلاءً واضحاً، فهو يخاطب «الغرياب»، بأن قدومه كان نذير سوء وشؤم، ويصف الشرط الثاني حال هذا المهاجر الذي كان عليها من الفقر والحاجة، فقد كانت عيادته تشبه الغطاء من القماش الذي كان يوضع فوق الناقة التي أصابها الجرب، وفي هذا ما فيه من الازدراء والاحتقار ما لا يخفى على أحد.

وإزاء هذا الموقف المعلن والذي لا لبس فيه ولا خفاء كان على الشاعر «الغريابى» أن يرد قائلاً:

**يجعلكم أنجونيكايف ماجيناكم.... يا لايسين أردا كيف نساكم<sup>(٩)</sup>**

فهو يدعو أن يصيب أهل الشرق ما أصاب قومه من جوع وفقر وأن يبتليهم الله بالجفاف والقحط فيقهرهم على الهجرة إلى الغرب. ويتحول الشاعر في الشعر الثاني إلى نقد مر

(٤) يهضب: يصيح ويهجم/ ندأوى: الصقار/ زاعلات: مزعجات. وفي الجمع: أرعله من مكانه: أزعجه.

(٥) أهل الشرق: من أجنبيا (بين بنغازي وطرابلس) إلى (مساعدة) على المحدود المصرية.

(٦) الثراوى هو سعد عبد الله حمد الشراكى المسمى، كان في المقعد الخامس من عمره وهو من ماطلة توجه إلى الغرب من طرابلس وهو من قبيلة معروفة بـ «الصبيان».

(٧) بردية: اسم مكان في الشرق/ العجوز: كلمة فصحية تستخدم في المعنى الفصيح نفسه غير أن الجمع تنطق في اللهجة الشعبية زايًا.

(٨) جبة الأعداى: قدوم سوء ونذير شؤم/ جيتك: قدومك وإلتكاف للخطاب/ ملفرية: من الغرب/ عبايتك: عبايتك/ أزيقة: أى سواد قذرة/ كى: مثل والكلمة اختصار كلمة «كيف» التي تستخدم في اللهجة بمعنى مثل/ إجالا: مسا تنطى به الدابة، وفي الجمع: الجلال الغطاء والجل: ما تنطى به الدابة لصمان.

(٩) كيف: مثل/ أردا: رداء المرأة؛ لباسها.

موجه إلى الرجال من أهل الشرق حيث لم يكن لديهم حرج في ارتداء أردية النساء، فكان الولد منهم - كما حكى الراوى - يلبس رداء زوجته فيبقى للناس ويذهب لقضاء حوائجه.



ونعتقد أن هذا الموقف الاجتماعي الذي عرضناه يعزى إلى المصيبة القبلية التي يمكن أن نرد إليها كثيراً من ألوان العلاقات الاجتماعية السائدة في هذه المناطق، فمناطق هذه المصيبة يوجه بصورة أو بأخرى مجريات الأمور بين هذه القبائل، هذا المصطلح يرفض أن يشارك أى دخول - دون النظر إلى الاعتبارات القومية - قبيلة أو مجموعة قبائل ثروتها من المرعى والماء وأسباب الحياة الأخرى.

ويشيع في بادية الجبل الأخضر بوجه عام شئ يسمى (صوب أو صريب خليل) (١٠).

(١٠) صوب: تعنى فى اللهجة الشعبية حب أو غرام، وخبيل اسم علم مجهول المسمى، وصريب: تعنى الميرة.

وهذا العنوان المبهم يضم تحت جناحه أشعاراً أو مساجلات كثيرة بيد أن الناس هناك لا يعرفون شيئاً عن خليل صاحب هذا الصوب أو الصريب، ذلك لأنهم لا يهتمون بمصدر الشعر أو قائله ولا يشغلون أنفسهم بالبحث عن المؤلف أو المبدع بقدر اهتمامهم بالشعر ذاته واستمتاعهم به وحفظه وروايته، والعجيب أن الرواة منهم بصفة خاصة يفرقون بجلاء بين الأشعار التي تتلوى تحت هذا العنوان وغيرها من الأشعار. بالرغم من أنهم يجهلون كل شئ عن (صوب خليل) وقد سألت كثيراً من الرواة من الرجال والنساء عن هذا الصوب فلم يقدنى أحد منهم بشئ يذكر. ولم نر فى الكتب التي وقعت تحت أيدينا رأياً شافياً حول صوب خليل. فقد جاء في بعضها (١١) إن خليل هذا قد يكون هو الخليل بن أحمد الفراهيدي، أو قد تكون (خليل) صفة بمعنى صاحب أو هو اسم علم لرجل ذاع صيته في عالم الشعر والغرام.

(١١) أغنيات من بلادى - لمجد السلام قاديرو.

ونرى من خلال ممارستنا للحياة في بادية الجبل الأخضر سنوات عدة أن خليل صاحب الصوب كان عاشقاً، وكان عشقه قد ذاع وانتشر بين الناس حتى أصبح يمثل علماً من أعلام الهوى والغرام ومثلاً من مثل الحب والهيام، وكان هذا العاشق شاعراً أو أنه لفرط حبه ورهافة حسه صار شاعراً فحبل يعبر عن حبه ويصور مشاعره في أبيات وأغنيات من الشعر، وربما حبل بينه وبين من يحب فظل يعبر عن حزنه ولوعده في بكائيات شعرية فذاع شعره في الناس - وقد ورد كثير من الأبيات في (صوب خليل) على لسان محبوبته إلا أنه من الغريب أن اسمها ظل مجهولاً لم يكتن باسمه كما في قصص الحب المعروفة في الأدب العربى، وربما عانى شاعرنا تجريته العاطفية في الخيال فكانت محبوبته صديراً من الوهم عاشه في أحلامه، فظل يتمثل حليف محبوبته الوهمية ويناجيها بشعره فيصور أنه تجيبه بما يناسب مناجاته.

ربما كانت أشعاره عن هذه المعبودة المجهولة إضافات دخلت عبر الأجيال اتخذت نفس الأسلوب وطريقة الصياغة، وقد يكون اسمها قد سقط عبر الأجيال، لأن النصبة برمتها كانت من بذات خيال الشاعر المحب، فلم يكن للمحبوبة دور أو وجود حقيقى وبالتالي لم يكن اسمها جديراً بالبقاء والخلود. ومن المؤكد أن كثيراً من شعر خليل قد ضاع في دروب الأجيال وحيايا الزمن ولم يصل منه إلا القليل الذي أمكن للحصول عليه من أفواه الرواة مروياً غير مكتوب.

(١٢) امرأة فى السجين من صعرها تقرياً اسمها رابعة نوح عبد الله مصطفى، وقد أكدت لى أنها تزوجت بهذه الطريقة (طريقة صوب خليل) وهى الآن أرملة تميت وحدها بعد وفاة زوجها.

ويبدو أن طريقة خليل التي ابتدعها في مطارحة حبيبته الهوى والغرام بالشعر أن يبدأ مناجاتها بشئ من أبيات الحب ثم تعارضه هى بما يلائم معانيه وأفكاره وصوره. نقرل يبدو أن هذه الطريقة صارت هى الطريقة المثلى للزواج في بادية الشرق عموماً أو بادية الجبل الأخضر بوجه خاص. فقد روت لى امرأة عجوز (١٣) كانت قد نشأت في بادية

(١٣) التكو: مسحقة عن كلمة التكيف والتكلمة في المعجم الوسيط تعني: الذي لا رأي له.

(١٤) الحكو: أصلها عربي من حكى. وفي المعجم الوسيط حكى الشيء حكاية: أتى به. وقد أبدلت الياء واواً في الكلمة الشعبية.

(١٥) الذهب يمتل في كردان أو صابرة وتلص في المصدر وتكون مطعومة بالعقيق. ذبلة أو سوار أو دملج في اليد، خلخال في الرجل ويتكون من الذهب أو اللصنة.

(١٦) الكسوة تكون بخطين إحداهما كبيرة والأخرى صغيرة وتتكون البندلة من سورية سرال ومحرمة حرير ورداء ويسمون للعريس «حرير حسيوي».

(١٧) قماش الملف: نوع فخم من القماش الجرح.

(١٨) إيسارها: تفصل، وهي تقال في الأصل للفرس عندما يمر راكباً فريسه على نجح من التراجع في البداية فيقال له: إيسارها أي انزل على سار الفرس وتفضل، ويوزد بكلمة مأثورة: مقعد بلا إفسارة. وتصل هذه الجملة معنى الدماء والخير.

(١٩) أطرى: فعل أمر بمعنى التكر، وفي المعجم لأطراء: أُلْمِسَ للقاء عليه يرانغ فيه/ يسامح: أي متشغل ويسمح في الخيال. وفي المعجم: سبحت للنجوم جرت في اللام.

(٢٠) ضيم: كلمة عربية بمعنى الظلم/ يا علم: كلمة علم رمز للصبوب وتعمل معنى الشهرة ويسمى المكانة/ الفلا: الصب. وفي المعجم: غلا: زاد وارتفع فخر غلا.

(٢١) صوب: أي حب وبودة/ أمقيرة: ليس إلا، وفي الأصل ليس خير/ قاييتك: كونك/ علم: حبیب.

(٢٢) اناريه: أي تداري صلبه من علة/ يلزمك: يظل معك أي مشغول بك.

(٢٣) ادودش: سر متهاديا/ خوذ: أي خذ ويضع اللسان الشعبي الشمة فقصير وإزار/ أفسارة: أي قدر ومكة/ في بابهن: لمراد قادر عليها.

مجردس العبيد، أن الرجل كان إذا أراد أن يخاطب فتاة أو امرأة فإنه يتقدم إلى أبيها الذي يمنحه فرصة ثلاثة أيام، يجلس إلى الفتاة التي يريد بها مطارحها أحياناً من صوب خليل وترد هي عليه، يبدآن في الصباح وحتى قبيل غروب الشمس، تلبس هي على فراش خاص بها يسمى فراش السلطنة، وتسمى هي في هذه الحال (السلطنة) ويقابلها هو على فراش خاص به، ويمتع الحياء أياً أن يحضر هذه الجلسات، بينما تستمع أمها وأخواتها من وراء حجاب.

وقبل البداية تقدم الفتاة شيئاً من الذهب وليكن سواراً يسمى «رهينة»، فإن لم تستطع أن تفك روحها، أي تجاري الخاطب وتعارض كلامه أخذ الخاطب السوار ومضى، وتسمى الفتاة في هذه الحال أو تصبح من «شباب التكو»<sup>(١٣)</sup>، ونعتقد أن كلمة «التكو» من التكيف واللفظ يحمل معنى الكسل وفساد الرأي وضحالة الثقافة المتاحة في تلك البيئة وهي استظهار أشعار صوب خليل والقدرة على استخدامها في مثل هذه المواقف.

وإذا حدث أن أخفق الشاب في مجارة الفتاة والرد عليها أو محاربتها فإنها تجرده من سلاحه ومن «طاقته الحمراء» أي (الشدة).

أما إذا استطاعت الفتاة أن تكون نداً للخاطب، فإنه كلما ردت عليه وأثبتت كفاءتها قام بإطلاق النار، وهذا يعني أن الجلسة تسير في طريق النجاح وتسمى الفتاة في هذه الحال أو تصبح من «شباب الحكو»<sup>(١٤)</sup>، ويتوضح من هذا الوصف أن الفتاة مثقفة حافظة للشعر وأصبة بثقافة بيئتها وتبدأ أسرة الفتاة بعد نجاح الجلسات في الاستعداد لإقامة الفرح.

ومما روت له هذه الرواية أن الرجل كان يقدم صدقاتاً من الأنعام يكون أحياناً من الدياق وأربعين نعجة، ناهيك عن الذهب<sup>(١٥)</sup> والكسوة<sup>(١٦)</sup> الفاخرة للعروس، وقد يطلق والد العروس للعريس شيئاً أي يتنازل له عن شيء من هذا الصداق وقد لا يفعل. أما الصداق من الأنعام فهو خائض لوالد العروس وأما الذهب والكسوة فهي للعروس.

ويتزيأ لشاب الخاطب أثناء جلسات المطارحة بكامل الذي الوطني الفاخر للرجل والذي يتمثل في: سرال وسورية من الحرير والفرملة والجرد من قماش الملف<sup>(١٧)</sup> وكذلك صاحبا اللذان يلزامانه أثناء هذا الاختيار المصيب كما روت لي راويتنا العجوز.

ومن أمثلة هذه المطارحات التي روتها لي:

تبدأ الفتاة أو المرأة أولاً وهي واقفة أمام الشاب المتقدم فتقول: إيسارها<sup>(١٨)</sup> أي تفعل.

الفراش مطروح والنهار مشروح

وحاجة ما تنقصي ولسان ما يقول لا

وأطرى أصحاب الصوب خلتك العقل يسامح أبكم<sup>(١٩)</sup>

هو: سلام.

هي: سلام غالبية الكلام من ضيم يا علم نار الفلا<sup>(٢٠)</sup>

هو: سلام مو طمع في صوبا مغير لأجل قاييتك علم<sup>(٢١)</sup>

هو: العقل جايك مجروح اذاويه ولا يلزمك<sup>(٢٢)</sup>

هي: ادودش وخوذ أقدار إن كنت يا علم في بابهن<sup>(٢٣)</sup>

هو: بالحق.

هي: بالحق والسما يبش يتشقى



يشقنه رعود وبروق وغيم ينقاوى امطاره (٢٤)

هو: امليت انت يا زين السود ماتخيل علينا ادباره

وادير الصل فى الشوح ادير فى عقابه مراره

وادير فى غلاى شريك تقول يا علم هاتين على (٢٥)

هو: عطيتى تشرب.

هى: ماهنش اعطاش شراب خطا اعطاش من نظره فى غاليه (٢٦)

ويطلب الشاب الإذن فى الانصراف فيقول:

معاويل ومسامم ثيل طالبين الصروح العين غالية (٢٧)

هى: يابو محرمة ديل فى ديل يابو عيون سكارى

انهيتو عدلى النمل وشوف لى الجلدة ملعشارة (٢٨)

هو: فيكمش من يفرز النمل من حايته من اعشاره (٢٩)

أو يعاود طلب الإذن بالانصراف فيقول:

الشمس طاحت والصلاة قريضة وشيك بلا مار العزيز قريضة

والخاطر امساح الليل وان بات يا علم راه يقرضه (٣٠)

ومن الأحاجى التى تضمنها صوب خليل وما يحتمل التأويل الرمزي مما

يدل على بلاغة وئراء المعنى، ومن ذلك أحجية تقول:

تقول الفتاة:

عدلى ثلى نصه طايپ ونصه نى ونصه ايدور فى القلم حى

ويرد الفتى:

ناكل الطايپ ونشوى النى وتلحق النى يدور فى القلم حى (٣١)

والمعنى الظاهرى لهذه المعارضة الطريفة أن الفتاة لديها ثلى نصفه طاب ونصفه مازال نيداً، والنصف الثالث مازال يدور مع القلم حياً، ويبدو هذا تعجيزاً للفتى الذى يتوود إليها ويطلب يدها فليس القفز بمثلها سهلاً وإنما يجب أن يكون الفتى جدير بها.

ورد الفتى الذى يعارض به كلام الفتاة لفظاً ومعنى ليصبح أملاً لها، يعنى أنه يأكل النصف الذى طاب، ويشوى النصف الذى، ثم يلحق للنصف الذى يدور مع القلم حياً، وكلمة النصف نعتقد أنها بمعنى الثلث أو بمعنى الجزء.

ويشئ من الاجتهاد فى تفسير المراد نرى أن الفتاة استعارت الثلى لتومئ إلى الفتى الذى يخطب ودها، والى النص الطايپ، هو صفاته الحميدة التى عرفتها عنه، والى النص الذى هو صفاته السيئة والتى يجب أن يعالجها أو يتخلص منها، أما النصف الأخير الذى (يدور فى القلم حى) إنما هو ما لا تفرقه من جوانب شخصيته التى لا تظهر إلا بالتعامل المباشر، الذى لم يتوفر لها بعد.

إذا حملنا كلام الفتى تأويلاً مكملاً لتأويل كلام الفتاة، نقول: إنه سوف يرضيها ويكون جدير بها، وصفاته الطيبة هى كطعام شهى يطلب أكله أى يسهل من خلال هذه الصفات

(٢٤) يشق: كلمة عربية فصيحة

مستخدمة بفص الصلى الفصحى فى اللهجة الشعبية التيبية/ رعود: جمع رعد/ بروق: جمع برق/ غيم: غيم وتكتب ثون التلون فى الكلمة الشجية/ ينقاوى: من تزايد القوة وتردها.

(٢٥) امليت انت: ليس إلاك/ زين

السود: الميوس السوداء الجميلة/ تخول علينا: نتخدد بها/ ادباره: حيلة/ أمير العمل فى الشوح: كتابة عن الاضطراب وعدم الوضوح/ عقابه لآمره. ادير: تعمل أو تعمل/ غلاى: حنى/ يا علام: يا حبيبى/ هاتين على: سهل على.

(٢٦) خطا: إلا/ نظره فى غاليه: أى رؤية الميوية.

(٢٧) معاويل: متعولين/ الصروح: الإذن.

(٢٨) محرمة: غطاة يوضع على الرأس/ ديل فى ديل: تملطان.

النهيتو: النهاية/ عملى: عربية مستخدمة فى اللهجة بفص الصلى/ شوف: النظر/ الجلدة: التى لا تبويض/ ملعشارة: التى تبويض.

(٢٩) فيكمش: أليس لىكم/ حايته: لا

تعمل بوضاً/ ملعشارة: تبيل بوضاً.

(٣٠) طاحت: غرقت أو كادت/ يلامان: بدون أمر/ العزيز: الحبيب/ قريضة:

هوب أو تقبصة/ الخاطر: الضيق/ بات: رقد فى بيت أمل الشحارة/ يا علم: يا حبيب/ يقرضه: يسئ إليك مبيه عند أهلها.

(٣١) ثلى الكيش من القلم فى مرحلة نمو اللسانية، إذ هو حركى أولاً ثم ثلى ثم كيش.



الحميدة أن تتعامل معه، وأما صفاته السيئة فسوف يحسن منها ويعمل فيها «نشوى النشوى»، أما ما خفى من جوانب شخصيته فسوف يعرفها بها ويجلوها أمامها (ونلحق الذى يدور فى النظم حى).

وإذا ما احتمل لغز الفتاة هذا التأويل فإنه يكون وسيلة لمعرفة قدرة الفنى ومدى براعته فى حضن كلامها بنفس الأسلوب وطريقة الصياغة وإذا ناء الحل باجتهادنا فيه فيكفى أن الفنى عارض كلام الفتاة ودفع كل جزئية فيه. بيد أننا نرى أن هذه المعارضة أهل لرمزية رفيعة لا تستصسى على الناظر المدقق.



### الشعر الشعبي والأغنية

أثرنا أن نفرق فى هذا الموضوع بين الشعر الشعبى فى الجبل الأخضر والأغنية الشعبية التى يلقون عليها «غناوى العلم»، نقول أثرنا هذا التفريق فى هذا الموضوع لأنه قد ورد فى مطابحات مسوب خليل التى ذكرناها أنفاً بعض هذه الأغاني الشعبية. ولأن الأغنية الشعبية تعد لونها قائماً بذاته تُدرس فيه ألوان الأدب الشعبى على حدة دراسة مستقلة.

ويكفى اليسر يستطيع من يتعرف على ألوان الأدب الشعبى فى هذه المنطقة أن يميز وأن يفصل فصلاً حاداً واضحاً بين الشعر الشعبى بأنماطه المختلفة، فالمدح أو المغمى يلقى الأغنية أو يؤيدها ثم تأتى بعدها الشتاة التى تتصل بها وتوضحها والتى تتكون فى الغالب من بيت واحد أو بيتين على الأكثر إلا أنه من اليسير دون إرشاد أو توجيه التمييز الفاصل بينهما؛ فالأغنية عندهم لا تصرع فيها ولا قافية، إذ إنها تتكون من سطر واحد ولكنها لا تخلو من وزن بشكل أو بآخر، وهى تؤدى بطريقة خاصة وذلك بأن يضع المغنى يديه على وجهه ربما (معاناً) فى وضوح الصوت أو خجلاً ممن يجلسون حوله، ثم يأخذ فى الغناء، وكلمة علم رمز للحبيب العاشق المحب ذكر كان أم أنثى.

أما الشتاة فإنهم يطلقون عليها «بيت الأغنية»، فتؤدى أداءً مختلفاً منعماً على إيقاع التصفيق ويمكن أن نميز فيها بجلاء سمات الشعر من الوزن والتصرع والقافية (الموسيقا الظاهرة) وكذلك (الموسيقا الخفية) فإذا تكونت الشتاة من بيت واحد فإنها تعتمد على نظام التصريع الذى يقوم مقام القافية.

ومن أمثلة الشتاوات:

ادموعى علو لاف ايچن      اتقول موازيب ايصين (٣٢)

فالدموع تسيل بغزارة على فراق الأحبة كما تصب الموازيب الماء، ونلاحظ التصوير الجميل المتدرج من البيئة البدوية، ومما يدل على الإيقاع الشعرى فى الشتاة أن الراقصة تتحرك على نغماتها مصحوبة بتصفيق الشباب من حولها وهذا لا يتوفر للأغنية.

تقول إحدى الأغنيات:

الدموع سال من ماقى عزيز وين يا عينى خطر (٣٣)

والمعنى أنه عندما تذكر الحبيب سال دموعه من مآقيه لفرط شوقه وحزنه فالأغنية جملة واحدة لا تتميز بنظام محدد فى شكلها أو تركيبها. وأدناها فيه مد الكلمات والحروف مرة وقد يكون خاطفاً مرة أخرى عند تكرار كلماتها التى يعد لازماً فى أداء غناوى العلم.

(٣٢) علو لاف: على الأصحاب وكلمة لولاف أصلها العربى الآلاف جمع ألف وقد سهل اللسان الشعبى الهمزة فجعلها راراً/ ايچن: تنزل/ اتقول: تشبهه/ اموتزيب: ج موزان وهو فتاة أو فتيرة بصرف بها لقاء من سلح بداه أو مريض عال/ ايصين: أى تصب أو تسيل.

(٣٣) ماقى: مجاوى للدمع/ عزيز: حبيب/ وين: متى أو عندما/ خطر: أى فى البال.

## ألوان من الشعر الشعبي

من المسلم به أن اللغة الفصحى حدوداً تقف عندها وقبوحاً تلذزها - في الشعر والنثر - من قواعد نحوية وصرفية وإملائية. ومن المعروف أن اللهجات الشعبية تتحلل من هذه القيود أما ملامح اللهجة الشعبية فتبقى واضحة في صورها المخفلة نطقاً وكتابة، إلا أن هذه الملامح والسمات لا تكاد تجمع كل اللهجات في المنطقة العربية، إنما تتباين باختلاف بيئات هذه اللهجات وظروف نشأتها.

ونرى أن تحديد الشكل الذي يجب أن يكتب به الشعر الشعبي اللبني أمر لا محيص عنه لأنه يشكل في ذاته أدباً مستقلاً جديرًا بالدراسة والتحليل. وهذا التحديد هو الركن الأساسي في الحديث عن شكل هذا الشعر<sup>(٣٤)</sup>.

ويمثل بشكل عام كتابة الشعر الشعبي حسب نطقه دون محاولة للمحافظة على الرسم النصي للكلمات، ويتم تشكيل حروف الكلمات حسب نطقها السليم حتى لا يختلف المعنى ويسهل النطق في ذات الوقت، وربما كانت كتابة الشعر الشعبي اللبني تشبه طريقة كتابة الشعر النصي كتابة عروضية بشكل أو بآخر.

### الشقاة

هي في الغالب بيت من الشعر يتكون من شطرين متساويين في الوزن فيه تصرع. وقد يكن اسم الشقاة راجعاً إلى سهولة ميزانها الإيقاعي وبساطته وسلاسة نغماته التي تكون غالباً جملة موسيقية من اصمغ النياتي ولكنها جملة موسيقية غير كاملة، وهذا جعلهم يشبهونها بالماه في تدفقه ونسيابته ففي المعجم شفت السماء: أمطرت، والشقاة: اللثاء بيد أننا نرجح أن يكن الاسم من التحشت بمعنى التفرع أو التفرق لأنها تشتت عن الأغنية أي تفرع منها.

وفي مناسبات الزواج والختان بصفة خاصة يقام ما يسمى بـ (الكشك) وكلمة (يكشك) تعني يصفق ومصدرها التصفيق ويسمى في بعض المناطق (الصفاق). وتستمر حفلات الزواج بضعة أيام قد تصل إلى أسبوع وفي الختان تكون ليلة أو أكثر.

ونستطيع أن نقول إن (الكشك، أو الصفاق، إنما هو إطار يضم بعض ألوان الشعر الشعبي التي يرتبط كل منها بالآخر ارتباطاً وثيقاً داخل هذا الإطار. ويتخذ (الكشك) إطاراً شكلياً يمثل في أن الشباب يجتمعون فيكونون صفاً مستقيماً أو على شكل نصف دائرة وهم شبه ملتصقين ويكون اتجاههم إلى الداخل حيث المكان الذي تؤدي فيه الراقصة حركاتها.

وأول ألوان الشعر في إطار (الكشك) الشقاة، وتؤدي على إيقاع الألف وعندما تبدأ الشقاة يقسم قيادة الصف شابان أو أكثر يقود كل منهم مجموعة، ولا تبدأ الراقصة (الحجالة)<sup>(٣٥)</sup> - كما يسمونها - حركاتها حتى تبدأ الشقاة وينتظم التصفيق ويكتسب إيقاعاً متناسقاً مع إيقاع الشقاة ونغماتها.

ومن أمثلة الشقوات:

لشعل مولى ادور اثني... عددي منه... كهدى اتقو انفاضة حنه<sup>(٣٦)</sup>

وتصور الشقاة ما أصاب المصحب من محبوبته البيضاء ذات الشعر الطويل، فقد أصبح قلبه الذي كنى عنه بالكبد كالحناء التي يبست في الشعر وتفتت لوعة وجوى، ونلاحظ غرابة التصوير وروعه في آن.

(٣٤) انظر: الشعر الشعبي في بادية الجبل الأخضر بلوياً - رسالة ماجستير - آداب القاهرة - هاني السيسى.

(٣٥) الحجالة: الراقصة وربما كان هذا الاسم مشتقاً من طبيعة الرقص الشعبي في ليبيا فالراقصة تقوم بحركات تشبه القفز أو الصجل وفي المعجم حجل: حجلًا حجلًا مشى على رجل.

(٣٦) لشعل: وصف للفتاة التي يكون بياضها مشرقاً بحمرة/ مولى: صاحب/ ادور: الشعر/ اثني: طاق ونهدل/ عددي منه: أصابني منه/ لفاجته حنا: أي الحناء التي تبقى في الشعر وتفتت.

وتنقسم هذه الشتاوة إلى ثلاثة مقامع توافقت نهاياتها، وهي تجسد بوجه عام فى عمق وثرأء العلاقة بين الرجل والمرأة فى جانبها المعنوى الذى يعكس اختلاجات النفس المحبة من انفعالات.

وتقول شتاوة أخرى:

تاسع نأى انتظارى مئنً وبن خطر غاليهن شكنً (٣٧)

والمعنى: لقد جزت عنأى بالدموع عندما جالت بخاطرى صورةً الحبيب حتى جفرت وملأت نسع قنوات وليس العدد هنا مقصوداً لذاته وإنما هو لإفادة غزارة الدمع.

ومن أجهل ما سمعت من هذه الشتاوات:

ادمع دمعى والعيون اعيونى تبكى على لولاف بين ايجونى (٣٨)

وكان الشاعر بهذا البيت يدفع لوماً ترمض له لشدة بكائه وطول نحيبه، فالدمع الذى يذرفه دمعه والعيون التى تبكى عيه، ويؤكد فى الشطر الثانى أنه لن يكف عن البكاء حتى يجمعه الأيام بالحبيبة، وهناك كثير من الشتاوات تجمع بين التعبير عن الجانب الروحى فى الإنسان والإشارة إلى بعض مظاهر الجمال الحسى فى المرأة كالشعر الطويل والعيون السوداء.

تقول شتاوة:

فلباتوا ميخوذبن صحيح إن كان ما قسم بو دور ايميج (٣٩)

والمعنى: إن فقدان الحبيب ويمده ويلزمه ويشغل لذار فى مرقده ونلاحظ الإشارة فى الشطر الثانى إلى طول الشعر الذى يعد من أهم مظاهر الجمال الحسى فى المرأة.

وشتاوة أخرى تقول:

بو شتقال وشوط نطاطى .... علمكنون ابناره ساطى (٤٠)

وقد بدأت الشتاوة بذكر الوشم فى وجه الفتاة الذى يزيد ما سحرأ، ويصور الشطر الثانى حال الحبيب الذى اكنوى بئار جمالها الأخاذ.

ونلاحظ التعبير عن القلب بكلمة «المكنون» التى توحى بالخفاء، وهو استخدام بزم عن دقة فى اختيار اللفظ واستخدامه. ويستمر الرقص والتصفيق على إيقاع الشتاوة فترة من الوقت حتى يخرج أحد الشعراء أو الرواة ويبدأ فى إلقاء لون آخر من ألوان الشعر الذى يضمه الكشك ويسمى «مجرودة» فيتوقف التصفيق والرقص.

### المجرودة

نوع من الشعر الشعبى المحبوب والأساسى فى حفلات «الكشك» وربما كان الاسم مشتقاً من الجرد أى العصر، وكان الشاعر أو الراوى يقدم تقريراً وافياً للراقصة التى تكن فى هذه الأثناء واقفة تستمع، وهو يبدأ عادة بالتشبيب بمحاسنها وجمالها ثم ينتقل إلى سرد الأحداث التى مرت به فى حياته العاطفية ثم يختم قصيدته أو «المجرودة» بتوضيح موقفه من تجاربه أو تجربته العاطفية، فإما أن يكون الأمل فى جمع الشمل هو المسيطر على وجدانه وإما أن يكون اليأس هو العاطفة المسيطرة به.

والشاعر أو الراوى الذى يقوم بإلقاء المجرودة يخرج من الصف ويتقدم إلى الحباله، ويخيم السكون على صف الشبان أو «الصفاقة»، إلا من ترديد آخر بيت من كل مقطع يلقيه الشاعر.

(٣٧) نأى: مجبرى الماء/ التقارى:  
عبرنى/ مئن: ملأت/ وبن: عندما/  
غاليهن: الحبيب/ شكن: فاضت  
بالدمع الفزير.

(٣٨) لولاف: الأحباب/ نون: حتى/  
ايجونى: يأكنونى.

(٣٩) ميخوذبن: مخاضين متوجحين/  
ما قسم: لم يكن من تصيبى/ بو دور:  
صاحب الشعر/ ايميج: يتهدل ويسدل.

(٤٠) شتقال: نزع من الوشم يكون فى  
الجهة بين الحاجبين/ شوط نطاطى:  
وشم كبير فى الوجه/ علمكنون: على  
القلب/ ابناره ساطى: متحكم أو  
مسيطر بالآله وعذابه.

وتأتى المجردة فى ترتيب «الكشك» بعد الشتاوة ويختلف أدائها عن أداء الشتاوة؛ ففى حين تؤدى الشتاوة على إيقاع التصفيق مع إيقاع الراقصة. تؤدى المجردة دون إيقاع وتلقى بطريقة عادية تكاد تخلو من النغم، إلا أن موسيقا الشعر الظاهرة فى الوزن والقافية والتصريع.

ومما سمعته من هذا اللون من شعر الكشك مجردة<sup>(٤١)</sup> تقول:

مرحب بزلو اللي هاوى متخايل فى كل بهاوى  
عشت وأنست ويراوه يالى مانك فى الحبين<sup>(٤٢)</sup>  
يالى ما فيك ولا قوله موساطيك أسطاوى دولة  
بلفضية ولمرجين<sup>(٤٣)</sup>

بلفضية ما تشارى ساطيك سحان البارى  
وعيونك طعنات عذارى وذرعانك كيف سيوف الهنديين<sup>(٤٤)</sup>  
كيف سيوف الهندى لول هابا يا بختى لهول  
تميت عتيق ثوارين<sup>(٤٥)</sup>

تميت عتيق الثيرانه بو سالف راوى بدھانه  
متباعد ماهو ملحانه من سيدى رافع يومين<sup>(٤٦)</sup>  
من سيدى رافع متموج ريدى مولى العطر أمفوح  
ياسه خلانى الروح راه الفاوى حاله شين<sup>(٤٧)</sup>  
لا ينهض روحه بإدباره لا ياخذ قول امحبين<sup>(٤٨)</sup>

أما القافية التى تربط هذه المجردة فهى اللون وتحدد على نظام التصريع فى الشتاوة وهذا النظام سمة غالبية فى الشعر الذى يشكل «الكشك» باعتباره إطاراً لأداء هذا الشعر.

وكل شطرين من بيت واحد يتفقان ويحتم المقطع بقافية مختلفة ويتكون المقطع من بيت واحد ذى شطرين أو يتكون من بيت ونصف أى ثلاثة أشطر، يتفق منها شطران ويختلف الثالث وقد تتفق الأشطر الثلاثة، ثم ينتهى المقطع بشطر أو سطر شعري ذى قافية مختلفة تتفق ونهاية كل مقطع فالمجردة يربطها من الناحية الشكلية هذا الخيط الممتد داخلها وقد تنتهى المجردة كالشتاوة حيث تبدأ مع التصفيق من جديد وتعود الراقصة إلى اللعبة لتؤدى حركاتها مرة أخرى.

### شعر الطق

ويعد الانتهاء من أداء اللونين السابقين (الشتاوة) (والمجردة) فى إطار الكشك يدخل السوجرون لأحد بيوت الشعر (أحد الخيام) ويؤتى بقصة أو ما شابهها يتقابل عليها بعض الأشخاص من بينهم شاعر أو راو، ويمثل الباقرن المنشد أو ما يسمى (بالكورس) ويمسك كل منهم عصا صغيرة أو ما يشبهها يدقون بها على الرءاء ويسمى هذا اللون من الشعر (الطق) وتؤدى فى مثل هذه الجلسات أكثر من قصيدة (طق)، وهذا راجع إلى وجود أكثر من راو أو شاعر فى الجلسة.

(٤١) مجردة: من الجرد زوال المحصر / رواها لى شاب فى العقد الثالث من عمره يسمى محمد أرجحه صانع وهو من سكان ناكس أو البادية المحيطة بها.

(٤٢) بزلو: باللفظ / اللي هاوى: الذى ظهر / متخايل: مزهر ولانق / بهاوى: جمال وحسن / براوة: كلمة استعجاب / مانك لطفين: ليس لك مثل أو نظير.

(٤٣) قوله: للراد صيب / ساطيك: أى خالقك / أسطاوى دولة: بشر / المرجين: للرجل.

(٤٤) بلفضية ما تشارى: لا يمكن خلك من الفضة / ساطيك: صيغة مبالغة على وزن فاعل أى خالقك / عيونك طعنات عذارى: نظرتك كطعنات الرصاص / ذرعانك: ذراعك / كيف سيوف الهنديين: أى شبيه السيوف الهندية.

(٤٥) الهندى لول: الهندى القديم / هابا: كلمة تدل على المسرة / يا بختى لهول: أى حظى العاثر / تميت: أصعبت / عتيق: لفظ من الأضداد ومعناه هنا أسير / ثوارين: جمع شعبى لكلمة نار والمراد بثوران الحب والمراد أصعبت بثوران حبه.

(٤٦) بو سالف: صاحب الشعر / راوى بدھانه: مشبع بدھان الشعر الذى يزيد جمالا / متباعد ما هو فى الحانة: بعيد عن المكان وليس فى استطاعته أن يراه / سيد رافع: ولى من الصالحين / يومين: مسيرة يومين.

(٤٧) متموج: يمشى فى خربة / ريدى: حببى أو من أریده / مولى: صاحب / العطر يفوح: الرائحة الطيبة التى تفرح / ياسه: أى اليأس منه / خلانى جطلى: نروح / نشقى: راه الفاوى: إن العاقر / حالة شين: أى سيئة.

(٤٨) لا ينهض روحه بإدباره: لا يدبر أمر نفسه / لا ياخذ قول امحبين: لا يسمع نصيحة أحد.



واسم هذا اللون من الشعر مأخوذ من الصوت الذى يحدثه ضرب القصعة بالعصى، وكان هذا إيقاع يصاحب الأداء ويحل محل التصفيق الذى يصاحب أداء الشقارة.

وشعر الطلق يتميز ببساطته وخفة أوزانه التى تتفق وأدائه بالطريقة المعهودة بالنسبة لهذا اللون من الشعر والتى يشارك فيها المنشدون أو الكورس، وللذى يكتب على طريقة الشعر الحر فى العريية القصيدة فيختفى فيه البيت التقليدى ويحل محله السطر الشعرى وتتنوع فيه اللقافية تدوعاً غير مألوف.

من هذا الشعر هذه القصيدة:

بو وشمات على ذراعنا مو يالانا  
متباعد يا طول رجانا (٤٩)

بووشمات امخومت بدا ضاوى خده  
مغير بناه العقل ايسدا (٥٠)

جوف اللى خايل بالعدا هو مشكانا  
ولا نلوه ولا يتسانا (٥١)

بو وشمات امخومت كفا عقى خفا  
ولكبد ابتاره صيفا (٥٢)

بو سالف عجوف اسفا خان غلانا  
ما ولما فى قول امعانا (٥٣)

على ذراعنا بووشمات أصعب مامات  
نقص ما ولما نى غيات (٥٤)

مع غوى فلغز أبيات أونا حزنانا  
عبنى ما ترقد سهرانا (٥٥)

على ذراعنا مولى أدق تباعد حق  
تزل فى مطرح ما ينطق (٥٦)

عيون اللى هامل فرق مع جديانا  
من فرقاه قليل زهانا (٥٧)

بو وشمات كحيل أرمافا مر افراقا  
تارا فلخاطر حراقا (٥٨)

جوف اللى ساعة مطلقا عض عنانا  
فلخاطر شاطن نيران (٥٩)

(٤٩) بووشمات: صاحب الرشم على ذراعيه/ مو: ما هو، وليس/ يالانا: أى إلى جوارنا/ متباعد: بعدت به الشقة/ يا طول رجانا: ما أطول لتقلاننا.

(٥٠) امخومت بدا: يابس فى يديه أساور أو ربما يعنى الرشم فى اليد/ ضاوى خدها: مشرق الوجه/ مغير بناه: ليس إلا خبراً عن المبيب/ العقل ايسدا: وكفى العقل ريسد حاجته.

(٥١) جوف: شراد القلب/ اللى: الذى/ خايل: لائق/ بلعدا: مايتزين به/ هو مشكانا: هو الذى تشكونه.

(٥٢) امخومت كفا: أى يابس فى كفيه الخوام وربما أراد الرشم/ عقى خفا: أصعب من من جان/ الكبد: الشراد القلب/ ابتاره صيفا: أى ابتها بثر حبه ورائحه.

(٥٣) بو سالف: صاحب الشعر/ عجوف ايسفا: مال على الجوف ورق/ غلانا: حبنا.

(٥٤) أصعب مامات: حجب عنا رهمى لم يست/ نقص ما ولما نى غيات: لم يكن وانفيا لى فى حبه.

(٥٥) فلغز: فى الهناء والسرور/ حزنانا: حزين/ ترقد: نام.

(٥٦) أدق: الرشم/ تباعد حق: بعد عنا حقاً/ مطرح: مكان/ ما ينطق: لا يمكن بلوغه.

(٥٧) اللى هامل فسرق: المنطلق فى الصحرار وهو الغزال/ مع جديانا: مع صبيان/ قليل زهانا: مدانوا أو سرورنا تادر.

(٥٨) كحيل أرمافا: مكتحل الميئين/ مر افراقا: فرقته مزلة/ فلخاطر: فى النفس/ حراقا: موجة.

(٥٩) جوف: قل/ ساعة مطلقا: وقت الفراغ.

تتميز هذه القصيدة بنظام خاص فى اللقافية والوزن، لا نجد مثيلاً له فى الشعر العربى الفصحى، فهى تبدأ بقطع يتكون من ثلاثة سطور شعرية تحكمها قافية واحدة، بيد أن السطر الأوسط الذى عادة ما يكتب مستقلاً يكون قصيراً مكوناً من كلمة أو كلمتين، وهذه اللقافية



التي في المقطع الأول هي قافية نهايات المقاطع التي تربط القصيدة في معظمها من الناحية الشكلية، وفي المقاطع التالية يتصاعف عدد السطور فيصبح ستة أسطر تختلف قافية السطور الأربعة الأولى ثم تعود القافية في السطرين الأخيرين إلى الاتفاق مع قافية الأول، ويضم كل مقطع فيما عدا الأول سطرين قصيرين.

وتحدث انتقالاً قبل النهاية بقليل فتتغير سرعة الإيقاع وشكل التشطير فيعود البيت إلى شكله التقليدي وتسود القافية الواحدة الأبيات حتى قبيل النهاية، وتختلف القافية الموحدة مع القافية التي كانت تحكم نهاية كل مقطع. وفي هذا الجزء تتفق نهايات الأشرطة الأولى من الأبيات أي تظهر فيها قافيتان، الأولى تحكم الأشرطة الأولى والثانية الأشرطة الثانية. وهذا النظام من أغرب أشكال الشعر فهو يحتاج إلى موهبة فذة إلى جانب قدرة لهجية شعبية فائقة.

وفي نهاية القصيدة يأتي الشاعر بسطرين أحدهما قصير والثاني طويل يتفقا في القافية التي تتفق وقافية نهايات المقاطع في القصيدة كلها، ويتم بذلك ربط القصيدة من الناحية الشكلية ربطاً متيناً يجعل إيقاعها متواسلاً برغم تغير سرعة هذا الإيقاع تيركاً يزيد من ترابط النص ويوفق طريقة الأداء المتميزة.

ويوضح مما عرضناه آنفاً من ألوان الشعر الشعبي في بادية الجبل الأخضر أن هذا الشعر إنما يؤدى وظائف متباينة في هذه البيئة من الناحية الاجتماعية والنفسية للسكان كما يعرض لنا جوانب متعددة من حياة هؤلاء الناس من داخل بيتهم فنحن نرى بجلاء ألوان السلوك المختلفة التي تبور علاقات الأفراد والكيانات المتعددة داخل هذا المجتمع.

وإذا كانت هذه الألوان التي عرضنا جانباً منها موظفة من خلال مناسبات هذه الجماعة في بيئتها توظيفة اجتماعياً ونفسياً فإن هناك ألواناً أخرى من الشعر الشعبي الراسد لحركة المجتمع والبيئة ولكل ما يتصل بحياة الجماعة من تغير وتطور.

ولقد استطاع الشعر الشعبي في بادية الجبل الأخضر أن يكون مرآة صادقة تعكس كل دقائق الحياة في هذه البيئة المتميزة التي حفت بألوان كثيرة من الصراع المستمر، بيد أن هذا البحث لا يسهل للإحاطة بألوان الشعر الشعبي الأخرى إذ إن ذلك يحتاج إلى مؤلفات.

ولقد استطاع للشعر الشعبي في بيئته الخصبة أن يقوم بالدور الذي نهض به الشعر العربي في البيئات المختلفة على مر عصوره التي بدأت من العصر الجاهلي وحتى عصره الحديث.

ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الشعر الشعبي كان أكثر دقة وأبلغ روعة في تصوير الحياة في هذه البيئة من الشعر المنسوب إلى العصر الجاهلي فلم يخاطب طبقة دون طبقة ولم يستغل على أحد في تعبير أو تصوير، ولا بأس أن نعرض لبعض النماذج من الشعر الشعبي غير المرغف بقدر ما يسمح به هذا البحث، فعندما يصف الشاعر الناقة التي كانت جزءاً حيوياً من حياة أهل البادية يوجه عام يقول:

وهي أمثلة عنكروان الطايير هلى الوطا ماهوش ممن بيها<sup>(٦٠)</sup>

إن كان طار خايف ملعاب الغاير وان جا للوطا يخاف الهوايش فيها<sup>(٦١)</sup>

والنصورة التي استعارها الشاعر للإبل صورة غريبة فيها طرافة وجدة فقد شبه الإبل بطائر الكروان الذي يخشى الأرض ويلوذ بالسما يبد أن الأعداء له بالمرصاد سواء في السماء أم في الأرض فإذا طار ترصده العقاب، وإذا لجأ إلى الأرض لم يسلم من خطر

(٦٠) أمثلة: تشبه/ الكروان: طائر الكروان

وهو معروف بترجيع صوته الجميل/

الوطا: الأرض/ ماهوش: ليس هو/

ممن: مؤمن وحذفت اللسان الهمة.

(٦١) العقاب: طائر من الجوارح/ الطايير:

الذي يغير على فراسه/ الهوايش:

الهوام... الليخان سمعتها في البديلة

وهما سدرتان في ديوان الشعر الشعبي

المجد الأول.

الهرام، وفي هذه الصورة ما فيها من إيهام بالسور والرفعة للإبل في نفوس البدو، وفيها ما فيها من دلالة حركة رؤوس الإبل وأصنافها التي تتشرب دائماً إلى السماء بالرغم من أن أخفافها على الأرض.

وإذا كان الشاعر الشعبي قد استطاع أن يقرن بين شيئين بينهما تناقض ظاهري فلائه يمتلك الحاسة الفنية المألفة التي مكنته من إدراك ما بين هذين الشيئين من علاقات خفية لا تفرق نظره الناقد وحسه الدقيق.

ولكن الشعر راصداً لحركة الحياة والمجتمع، فلقد رصد تراجع الإبل عن مكانتها واستهانة الناس بها، فسجل هذا عندما رأى بعضها محمولاً على سيارة مقيداً ذليلاً فقال الشاعر:

شايلىڭ وانت اللى شىالە دنيا غروره كل يوم بحاله (٦٧)

ونحن حمرة وروعة ومرارة - أراد الشعر أن ينقلها إلينا - على ما صار إليه حال الإبل من القيد والذل بعد أن كان لها شأنها، والشاعر في نقله لإحساسه لم يستخدم تصويراً أرمحازاً وإنما نقله عبر مشهد حي من واقع متطور فكانت هذه الهزة النفسية التي أصابت الشاعر ثم انعكست إلينا. وهو في الشعر اللثاني عجزى ما أصاب الإبل إلى طبيعة الحياة التي لا تدوم على حال، فهو يدرك حقائق الأمور ولكنه لا يستطيع أن يمنع نفسه من الأسى.

وقد سجل الشعر الشعبي في الجبل الأخضر ظاهرة اجتماعية تعكس لنا جانباً من العلاقات الأسرية الاجتماعية وما قد طرأ عليها من تغير أو تحول نتيجة تداخل هذه العلاقات وما يسببها من تعقيد عن طريق النسب والمصاهرة ويبلور كل هذا في قصيدة يبين فيها فضل الأم ويحذر من الظلم الذي قد تعرض له من الأبناء.

يقول الشاعر:

ارضا ريك ورضا والدرك احقوق عليك بعدتا جدهن راك سميت (٦٨)

سابت ضاع تعبها فيك (٦٩)

نفسها ريج شفا يبريك (٧٠)

على قوس أطلايت تسقيك (٧١)

على طير الليل اتفطيك (٧٢)

أن سمعت حس ابكاك اتجوك (٧٣)

اتقول احكولى من طاريك (٧٤)

يجيك خبر ما كان ابيك (٧٥)

ان كنت مع أصحاب اتوازيك (٧٦)

بفتته فيذاتك تسقيك (٧٧)

تسد قنواب مناجيك (٧٨)

ان كان خذت حكمتا فيك (٧٩)

أرضا ريك واصحى ملم

اللى لماتك ما تلتلم

حليب أبيض قاهر من دم

على وجهك تسفا فى الكم

لا معاما لاغ ولاين عم

اتسوقه مظلوم وقالم

بعد صحتي وعلت الهم

تلمد هرية تعكرم

جميع اللى لك فيهم دم

اطيعلها وتقول نعم

عليك مطعمم علو الهم

(٦٧) شايلىڭ: أى محمولة على سيارة/

شىالە: صيغة مبالغة من شال، وفي

المصمم للرسيد شال/يسه: رقصه/

والشبال: العمال/ غروره: خادعة

وفي المصم غر فلاناً خدعه وألصقه

بالباطل وغرته الدنيا فسبى غرور.

وأبيت رواء أى محمد حسن من سكان

المرج ويسل مدرسا للغة العربية.

(٦٨) بعدتا جدهن: بعد أن تزوي هذه

العمرة.

(٦٩) ملم: من الأم/ أن أبيت: إن تركتها

وضيت تعبها ممل.

(٧٠) لماتك ما تلتلم: حملتك ورحمتك

وأنت بعد رضيع/ شفا: شفاء لك/

يبريك: يبرلك أى يشفيك.

(٧١) قاهر: خارج/ على قوس: على

حسب/ أطلايت: طليق.

(٧٢) تسفا فى الكم: تهبى ولعد ما تمضمه

على وجهك/ طير الليل: حشرات الليل.

(٧٣) البوت كناية عن عدم معاينة أحد لها

في رعايتك.

(٧٤) اتسوقه مظلوم وقالم: أى لا تقبل

أن يسلك أحد سبوره وقد تأخذ المظلوم مع

القالم/ طاريك: أى أساء إليك فأفكك.

(٧٥) صحتي: كبريت/ علن الهم:

أصبحت مسرولاً.

(٧٦) تلمد: تأتى بـ / هرية: تعكرم: افراد

زوجة غير كريمة/ توالزيك: تستعبد

عليك وتتمسك حن لأصحابك.

(٧٧) للشطر الأول كناية عن الأمل/

فيذاتك: فى أذنك.

(٧٨) مناجيك: التى تتجهم من الخدب.

(٧٩) مطعمم الهم: علا وعظم/ علو

الهم: لقاء التجمع للكثير/ خذت

حكمتا: أى تمكنت فيك.



ويتبدأ القصيدة بأن تقرن رضا الله برضا الوالدين في إشارة ديدية إلى المعتقد التي يجب أن يودبها الإنسان تجاه ربه وإزاه والديه، ثم يخص الأم بعد ذلك بالحديث فيذكر بعنصرية رعايتها وعدم التخلي عنها حتى لا يذهب معها هباءً.

ويذكر بعض أبايتها على أبنائها، فهي التي تحمل ابنها وترعاه وهو بعد لم يكن شيئاً مذكوراً فترضعه وتدفع عنه أي سوء، لا يساعدهما أحده، وهي لا ترضى بظلم وقع على ابنها وتكون على استعداد لدفعه بأي وسيلة.

ثم يفتن الشاعر إلى طائر قد يفسد على الأم ابنها ويعرضها للظلم وسوء المعاملة وهو زواج الابن الذي يقع في حبال زوجته فتوقع العداوة والبهضاء بينه وبين أمه أو أخته، وينحاز الابن إلى زوجته وتموء علاقته بأمه وأخته، وتكون بذلك الزوجة قد سيطرت عليه وانعزلت عن به السبيل القويم وتكون آخرته وبالاً عليه.

وإذا كان الشاعر العربي الذي توصل بالغة الفصحى يعبر عن شرقه ولهفته إلى المحبوبة بأن يخاطب سرب القطا ويطلب أن يعززه أحد جناحيه ليظهر به فيقول:

أسرب القطا هل من يعير جناحه لعلى إلى من قد هويت أطيرو

فإن الشاعر الشعبي الليبي كان أبلغ في التعبير عن هذا المعنى فكأنى به يمارض البيت الفصح دون عمد أو قصد فيقول:

يا طير القطا أدير بصيرة اتبدل جناحتك براجل خيرة<sup>(٧٥)</sup>

(٧٥) روتة لي الراوية رابحة نوح عبد الله وسوق التحديف بها/ أدير: تصل أو تقدم/ بصيرة: شيئاً بسيطاً وفي السجع: البصيرة من معانيها: القليل من الدم يستدل به على جريمة/ خيرة: أي ذو صفات طيبة تسم بالخلق الكريم، والتلفظ من الغير.

فعلى حين يطلب الشاعر الفصحى من القطا أن تحوره جناحها ليظهر بها إلى محبوبته التي يبحر شرقاً إليها، فإن الشاعر الشعبي كان أكثر دقة في الرقوف على حقائق الأشياء فهو غير موهل للطيران إذن فالأجلحة وحدها لا تكفي ولذلك فإنه لم يطلب استعارة الأجلحة من القطا وإنما طلب أن يحل هو محل الأجلحة فيقوم بوظائفها مع القطا التي هي موهلة للطيران، فكان أكثر واقعية ودقة من الشاعر الفصحى بل كان أبلغ منه في التعبير عن عاطفته.

وإذا كانت الوحدة العربية ضرورية ملحة في كل المصور خاصة في عصرنا الحاضر فإن الشاعر الشعبي بفسطحة السليمة أدرك هذه الحقيقة منذ عشرات السنين وعبر عنها في سريرة طريفة، إذ تخيل قطاراً يسير من الشرق إلى الغرب وبالعكس دون أن تتوقف حركته عوائق طبيعية أو صناعية، فسمعنا يقول في تصويره لقطار الوهمي عندما يصل إلى طرابلس:

متقاي طفيرة طرابلس الشهيرة يجيبها ومنها شور مصر يهوى<sup>(٧٦)</sup>

ونعمر المسكة م الغروب لمكة لا عاد شبردي لا هناك احدود<sup>(٧٧)</sup>

وتروق الخليفة من بعدها لضيقة يفرج عليهم ريها ويجود<sup>(٧٨)</sup>

يفرج عليهم ريها يفتنهم وهو صاحب الرفافة على المقصود<sup>(٧٩)</sup>

(٧٦) متقاي: من القوة المتزايدة/ طفيرة: اللطف من طفر بمعنى قفز، وفي السجع: أطر القوس وزحمة عدا وأسرع: شوق ناضجة.

(٧٧) تصمر: تصور عامرة/ المسكة: الطريق/ الغروب: للغرب/ شبردي: سلاك شائكة فاسلة.

(٧٨) تروق: تستريح/ الخليفة: الناس/ الضيقة: العسر/ يجود: من الجود والكرم.

(٧٩) الرفافة: الرقة وسهلت الهمزة/ المقصود: المراد: الأبيات سمعتها مسرورة في البداية، وهي من ديوان لشعر الشعبي - السجل الأول، منسوبة إلى الشاعر حسين لحلاقي.

كتب الشاعر هذه القصيدة وهو في مهجره بمصر وطرابلس يرمز بها الشاعر إلى حدود الوطن العربي بينما يرمز مصر إلى حدوده الشرقية. ولذلك فهو في البيت الثاني يذكر مكة وهي رمز أكثر قرباً أو دقة في الإشارة إلى حدود العرب الشرقية ويشير إلى الغرب بكلمة أكثر عمراً وشمولاً ودقة وهي «الغرب»، وليست هناك حدود أو فواصل صناعية مما ألقاها

المستعمر تفصل أقطار الوطن العربي، وإنما الطريق مههد وميسر لكى يمارس الناس حياتهم فى وطنهم العربى العريض بحرية. وينفذ بمسيرة نادر نراه يشير إلى آثار هذه الوحدة المأمولة التى تداعب خياله. فتفيض الحياة بالخير وتتفجر بنبايح الرخاء تحت أقدام العرب جميعاً. فالأرض العربية تزخر بثروات هائلة أفاء الله بها على أبنائها.

إن الشاعر الشعبى لم يقف عند حد رصد الواقع المعيش وإنما تجاوزه إلى النظر إلى المستقبل العريض، فكان شعره متجدداً يفيض حيوية وثراءً مما يضمن له البقاء والخلود.



# الشعر الشفاهي

تأليف: روث فينيجان

ترجمة: إبراهيم عبدالحافظ

المقال للباحثة الأمريكية Ruth Finnegan وهو منشور ضمن كتاب:

Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainment, Edited by Richard Bauman, New York Oxford University Press, 1992.

وقد طورت المذاهب الطويلة بصورة كبيرة في أفريقيا أو أوقيانيا، بينما تبدو المنظومات القصيرة مألوفة في كل مكان، وذلك بوصفها كلمات مرتبطة بالموسيقى غالباً ومن بينها أغاني الحب الشعبية والرقص وأغاني الحرب، واليكاليبات وأغاني تنويم الأطفال..... وغزرها، ولا تدخل بعض أشكال الشعر الشفاهي بسهولة في الأجناس الأوروبية الغربية المعروفة، ومثال ذلك درائر الأغنية للقبائل البدائية الأسترالية، والأناشيد الميثولوجية البوليزية، والشعر الذي يصاغ في شكل نثر قصصي، وشعر المحادثات، والأشكال القصيرة مثل منظومات التعاويذ، ورد الحصد، واللغات، ونداءات الشوارع، أو القرافي الحديثة.

وقد عد الشعر الشفاهي لوقت طويل دونياً (أقل مرتبة) وذلك بسبب المفاهيم الغربية عن الكتابة من جانب، وبسبب المعتقدات الحديثة التي ربطت الشفاهية بالمرحّل البدائية، للتطور من جانب آخر، وكذلك بسبب تسميقه عن طريق المؤسسات الرومانسية التي ربطته بالطبيعة أو بالشعب. وقد عانت دراسات الشعر الشفاهي بالتدريج بين اهتمام عديد من الدراسات لكل منها موضوعاتها ومجالات اهتمامها الخاصة. ومع بداية السبعينيات ثم الثمانينيات ظهر الشعر الشفاهي كموضوع قائم بذاته يعتمد على التحليل التاريخي، وللدراسات الميدانية المعاصرة. والشعر الشفاهي شكل تقليدي من أشكال التعبير الأدبي يتوزع على اتساع مناطق العالم، ويعتبر الآن شكلاً مهماً من أشكال الاتصال الإنساني.

الشعر الشفاهي هو قصائد غير مكتوبة سواء كان ذلك بسبب أن الثقافات التي تظهر فيها غير كتابية جزئياً أو كلياً (مثل الثقافات التقليدية الأم في أفريقيا وأستراليا وأوقيانيا وأمريكا)، أو بسبب أن الأشكال الشفاهية تحفظها الذاكرة على الرغم من الكتابة النامية الشاملة للشعوب. والمجال الدقيق لهذا المصطلح محل خلاف، ولكنه يشمل في الغالب الشعر الذي يؤلف ويؤدى شفاهياً في الأساس، وذلك الذي وصل إلينا عن طريق التناقل المكتوب مثل بعض الملاحم المبكرة، ويضم بعض الباحثين إلى الشعر الشفاهي الشعر المتناقل أو المؤدى عن طريق وسائل التسجيل غير المكتوبة مثل الأدوات الإذاعية أو المنظومات (الأغاني) الشعبية الحديثة.

يأخذ الشعر الشفاهي أشكال عدة فقد وجدت الملاحم الشفاهية على نطاق واسع خاصة في أوراسيا بداية من بعض الحالات التاريخية مثل البابليين الأوائل والإغريق والملاحم الهندية إلى الكاليفالا (Kalevala) الفنلندية أخيراً، بالإضافة إلى الأمثلة الأسيرية المعاصرة أو شبه المعاصرة لها مثل الشعر القصصي القرغيزي أو الفولكلور الملاحم البوذية الهندي الحديثة. وترتبط بالبالادات (Ballads) لقصص الشعر الغنائي - قسيرة كانت أو على هيئة منظومات قصصية - جزئياً مع المأثورات الأورو - أمريكية، ولكنها وجدت في أشكال لا يزال الجدول قائماً حولها عند مقارنتها في أماكن عديدة من العالم،

## التأليف والانتقال

تعد ظل إنشاء (تأليف) القصائد الشفاهية وانتشارها أمراً مغيراً للحجرة بسبب المفاهيم الغربية المسبقة عن الكتابة بوصفها الطريقة الطبيعية لصياغة المؤلفات الأدبية وتناقلها، وعلى الرغم من ذلك فإن التركيز عرف الآن عن العمليات التي يتم من خلالها تأليف القصائد وتناقلها شفاهياً.

وإحدى تلك العمليات هي التي صرفت باسم التأليف المسبق الذي يجمع بالتناقل من خلال الاستظهار (الحفظ عن ظهر قلب)، وقد كان يوماً ما هو التفسير المفضل لعملية تأليف جميع أنواع الشعر الشفاهي، حيث دعم هذا الاتجاه بتلك الأمثلة المتعددة مثل منظومات تهنين الأطفال المألوفة، والبالادات الإنجليزية التي تعيش في جبال الأبالاش، أو أدب الفيدا الهندي، فقد عرفت جميعها (أو ادعى) أنها احدثت عبر قرون عديدة. وقد أرجعت أسباب ظهور التخويرات في النص عبر الزمن إلى أخطاء الذاكرة، كما عصنت وجهة النظر هذه مجموعة من الأفكار التي سلمت (افترضت) بفكرة التأليف الشعبي أو الجماعي للموضوعات الشفاهية الذي يقلد عن طريق التناقل الطويل عبر شفاهية غير إبداعية وغير محددة أو معرلة. وهذا النموذج التعميمي قد أصبح مجال شك (دحض) حالياً لعدة أسباب منها: ردود الفعل عند اقتراحات التعيين والرومانسيين المبكرين التي برهنت على أن التناقل عبر الذاكرة (الاستظهار) لم يعد قائماً أو منتشر حالياً كما ظهر في البداية، وعلاوة على ذلك اكتشاف عملية شفاهية جديدة عرفت باسم التأليف الصوتي أو الصيغ الشفاهية، Oral formulaic composition.

تعتمد عملية الصيغ الشفاهية على تصور مؤداه أن الإبداع يتم بواسطة المؤدى أثناء عملية الأداء نفسها، وقد أظهرت نتائج الدراسات الكلاسيكية التي طبقت على الشعر القصصي اليوغسلافي التقليدي في الثلاثينيات أن الرواية للشفاهية القصصة ذاتها تختلف بصورة شاملة بسبب لجوء الشعراء إلى التوزيع. وإلى حد ما كونهم يرتجلون أدائهم طبقاً لاهتماماتهم ومهاراتهم، والطالب التي تفرصها مناسبة بعينها. إن ما يتناقل - حسب هذا المفهوم - لا يكن تصوراً محفوظاً على الإطلاق ولكنها مخزون من الصيغ على جميع المستويات، (تبدأ من مقطع أو شطر، وتصل إلى الأحداث الرئيسية، والأفكار، والطرز القصصية، التي يرسم عليها الشعراء أداءاتهم الإبداعية الخاصة بهم. كان أسراراً شفاهياً حقيقياً للتأليف. في الأداء - لا يوجد فيه - على خلاف اللصوص المكتوبة - أي مفهوم لرواية صحيحة، فكل أداء يمثل وحدة فريدة وأصلية قائمة بنفسها.

وقد تركت التفسيرات التي طرحتها عملية الصيغ الشفاهية أنراً وإصحاً على دراسات الأشكال الشفاهية المقارنة - أو ما

يدعى قابليتها للمقارنة - في كل أنحاء العالم، فقد طبقت بعض الدراسات المشابهة، منها على سبيل المثال المنظومات الشعرية الصيفية، ومذات قبائل الهوسا بالبالادات الإنجليزية، والأغاني القصصية السومطرية، والأناشيد الاحتفالية في أمريكا الجنوبية، وتم اختبار عملية التأليف بالصيغ الشفاهية أيضاً على النصوص التاريخية سواء النصوص الإغريقية والملاحم الهندية القديمة أو البيولف (Beowulf) الإنجليزية المبكرة وشعر العهد القديم، والملاحم الهلانية، وبعض أشعار العصور الوسطى الأوروبية، وبحلول الستينيات والسبعينيات تم قبول هذا الشكل من التأليف بوصفه العملية التجميعية التي تميز القصائد الشفاهية القصصية التقليدية، بل إن هذا قد تغف وراء كل أنواع الشعر الشفاهي.

وحدثاً جداً أشار بعض الدارسين جديلاً مؤداه أنه على الرغم من أن عملية الصيغ الشفاهية مؤلفة حقيقة (خاصة في الشعر القصصي الطويل) إلا أنها لا يمكن اعتباره العملية التجميعية الوحيدة، فقد اكتشفت نماذج لعمليات تأليف تعد طولية. وهي متبوعة بأداء ويتمد على الاستظهار في إفريقيا وأوقيانيا وأمريكا الأصلية على سبيل المثال، ومثل هذا التأليف الشفاهي المسبق الذي يتم بواسطة أشخاص بعيدهم سواء كانوا فرادى أو في ثنائي أو ثلاثي في بعض الحالات بمعزل عن مناسبات الأداء الطبيعي يتناقض مع التأليف - في الأداء - بأسلوب الصيغ الشفاهية، وفي حالات أخرى يورق التأليف والتناقل أو الأداء بين عدة عوامل مختلفة مثل الأداء المجمع (كما في الغناء التكراري) مما يشكل درجة من الثبات النصي عند المؤدين المشتركين، ولم تقل هذه الأمثلة بالضرورة محل أسلوب الصيغ الشفاهية كأحد أهم الأشكال، ولكنها قادت إلى تساؤلات جديدة حول الطرق المتعددة التي يتصل بها التأليف والتناقل والأداء في مجال المأثورات الشعرية الشفاهية لتعيد من الثقافات والأجناس.

## الملاحم الشكلية

ولا تتميز القصائد الشفاهية بطبوغرافياً (طباعياً) (Typographically) عن النشر كما هو الحال في الأدب المكتوب، كما لا يبدو بينهما ذلك الفصل الواضح في اللغات المحلية ولكن هناك العديد من الملاحم الشكلية للأشكال الشعرية الشفاهية، كما تعدد بعض السمات الفنية للشعر الشفاهي.

وأول هذه الملاحم هو الظم العروضية، وهي لا تبقى دائماً وفق وزن محدد، وذلك على الرغم من ظهور التنظيمات الوزنية القائمة على اللبر (Stress) أو الكمية (Quantity) في بعض القصائد الشفاهية (بصفة خاصة في المأثورات الأوروبية)، أما في بعض أنواع الشعر الآسيوي، فإن



التلميذات الرزنية تقوم على تعدد المقاطع، ويمكن لبعض الملامح المروصية الأخرى، أن تؤدي نفس الوظيفة تماماً كالوزن، ومن بينها التصرص أو التجنيس الداخلي (alliteration) والتشاكل الصوتي (assonance) أو تشاكل النهاية (القافية)، وهذه الأخيرة هي إحدى الملامح المثيرة للجدل ونجد من خراس المأثورات الأروبية غالباً، ولكنها توجد أيضاً وعلى سبيل المثال في المربعات الشعرية في الملايو (Malay) وباللغات الصينية في العصور الوسطى، أو القصاد البطولية الفيجية (جزر فيجي). أما قافية التغميم فهي ملح أقل ظهوراً، ولكن يدعى ظهورها في اللغات التغمية الطابع مثل الصينية واليوروبية، أو البرومية (قبائل اليوروبا) والتي يند التغميم النفسى أحد أدوات التشكيل الشعرية المؤثرة جزئياً في الأداء الشفاهي فيها.

والموازاة (Parallelism) أداة بلاغية هامة أخرى وهي نمط من أنماط التكرار مع التتويج في السماعي أو التركيب، وهي شكل مأثور في الشعر الإنجلي (أمدح مديح بصوت الترومبيت/ مديح بصوت الباسنلى والهارب، أنشودة المديح رقم ١٥٠ في الإنجيل على سبيل المثال). كما تعد الموازة إحدى الملامح المروصية المحددة في شعر التودا التود والوناجو أو مدائح البطولات المسهبة لجنوب إفريقيا، وقد عرفت مجموعة من التديوعات للموازاة ملظاً عرفت بعض التديوعات للمظاهر الأخرى مثل تقاطع الموازة (Cross Par-allism) وللتغير المقصود في ترتيب الكلمات في سلسلة من الأبيات المتوازنة، والموازاة المترابطة أو المتصلة وفي حالات أخرى تميز الموازة وحدات كالمشترطات وهي - شكل مأثور - في أقسام السؤال والجواب في الموازة الشكلية. وتحظى هذه الأداة (الموازاة) بالانتشار في القصاد الشفاهية حتى أن البعض يعتبرونها ملحقاً خصاصياً للشعر الشفاهي.

وعالماً ما تتميز لغة الشعر الشفاهي عن لغة الخطاب اليومي إلى الحد الذي يصل ببعض الشعراء أحياناً أن ينقلوا تدريجاً خاصاً ليكتسبوا مهارة إبداعها، كما هو الحال مع بعض أنواع الشعر البلونينزي أو شعر الألوية (المستلطف بالآلهة) لغرب أفريقيا، واللغة الاستعارية أمر محاد في الشعر الشفاهي أيضاً، وذلك على الرغم من أن شكلها وكذاقتها يتنوعان بين الأجناس والثقافات المختلفة على حد سواء. ومن الشائع في الملاح وأشعار المدافع في قصاد جنوب بانتو على سبيل المثال أن يصور البطل بالأسد، وبالبرق، وبالعاصفة، وبالأعصار. وأما التحييزات الاستعارية فقد تغلف البناء الكلي للقصيد ملظاً يظهر في قصاد «الطبيعة» الشائعة في المأثورات البلونينزية، أو الميفاتير «Miniature» الصومالية أو القصاد الشفاهية التي تكون بسيطة بالضرورة، ويزداد التعقيد

أيضاً بواسطة الموسيقى التي تشكل أحياناً عنصراً ضرورياً للقصيد، بالإضافة إلى كونها واحدة من الشروط المحلية لتمييز الجنس الأدبي عما سواه.

وتؤخذ هذه الملامح الشكلية جنباً إلى جنب مع القواعد الشعرية والمصطلحات المحلية جميعها كمؤشرات دالة على ما إذا كانت إحدى الحالات يجب تصنيفها كشعر وليس نثراً. إذ ظهرت يوماً ما بعض الادعاءات التي ترى أن بعض الأشكال القصصية الهذلية والأمريكية تعد شعراً أو لا شعراً في نفس الوقت. كما أثرت الخلافات حول الملاح الإفريقية التي تراوحت بين اعتبار بعض أشكالها نثراً أو شعراً.

وهناك مسألة خلاف أخرى تتمثل فيما إذا كان هناك طراز شفاهي خاص إذ يرى البعض أن التركيز على الموازة، والصيغ وربما التكرار يؤسس جميعها خاصية تعريفية للتصنيف الشفاهي، وقد ربط هذا أحياناً بحاجة المؤلف إلى أن يبدع دين كتابة، وحاجات الجمهور لفهم دونما نص محدد قابل للدراسة. وبينما تساق أيضاً وجهات نظر متعددة حول «القدرات العقلية البدائية» أو ما يسمى بمقاومة الذباب في الثقافة الشفاهية، يجادل آخرون ضد فكرة بقاء أي طراز شفاهي واستمراره معتمدين على التذوق في الشعر الشفاهي مقارنة ببقية الأجناس الأخرى، وفي الثقافات المختلفة، والتوقعات المحلية لردود قبل الجمهور، وكذلك تبادل التأثير والتدخل بين الأشكال الشفاهية والكتابية.

## أساليب وسياقات تقديم الشعر الشفاهي (المناسبات)

القصاد الشفاهية هي شيء آخر أكثر من كونها نصوماً فقط، حيث إنها تعتمد بالضرورة على الأداء من أجل توصيلها. فالأساليب الرئيسية لتقديمها هي الغناء، والتغني، والصوت المتكلم من واحد أو أكثر من المودين مدعوماً أحياناً بمصاحبة الآلات الموسيقية. وهناك أيضاً أشكال خاصة مثل «شعر الطبل الإفريقي» وفيه توصل الكلمات من خلال الإيقاع أو آلات النفع الموسيقية. ويجب التركيز بشدة هنا على أن الأداء بشكل ضروري أكثر من كونه جزءاً مكوناً للقصيد الشفاهية نفسها (كما هو الحال في النموذج الكتابي الغربي).

إن الجمهور المتلقى للقصيد الشفاهية هو عنصر ضروري كذلك، صحيح أن هناك مناسبات ممثلة لحالات تقديم الشعر فريداً، ولكن معظم مناسبات تقديم الشعر الشفاهي لها جمهورها من المتلقين الذين يلعبون هم أنفسهم دوراً حيوياً ونشطاً في الأداء، وهكذا فإن بعض القصاد الشفاهية تؤدي بالتناوب بواسطة مجموعة مشاركة، خاصة في أغاني العمل والرقص، وبعض القصاد الدينية والسياسية، وفي بعض

الأحيان تتبادل مجموعتان: الأولاد كجمهور تارة ومؤدبين تارة أخرى، كما هو الحال في تبادل الأدوار بين أقارب المرويس وأقارب المريس في مناسبات الزواج، وفي حالات أخرى تنفصل تماماً أدوار المؤدى والجمهور مع استمرار تأثير الجمهور بطريقة غير مباشرة فقط سواء بالحنور أو السلوك، كما يتضح ذلك في الأغاني البطولية البوغوسلافية في اللاتيفيات، أو في اللاوات الفرغيزية في القرن التاسع عشر. ويوجد بين هذين المسترتين العديد من التلميحات لدور المؤدى والجمهور مثل التبادل بين قائد وكورس كما في نمط اللغاتيات الإفريقية، وتبادل الأداءات بين شخصين في المسجلات الشعرية للإسكيمو أو مناسبات الغناء البوليفيزية، ويكون التمييز بين الجمهور الأول والثانى عندما توجه القصيدة علنياً لمجموعة معينة، ولكن يعرف أنها مسموعة خلسة من الآخرين، هنا فضلاً عن مدى كبير للتلميحات الأخرى ليس من بينها على الأقل (إلا إذا أخذنا التحويل الواسع للشعر الشفاهي) للمسافة، حتى الإحساس بالعلاقة الشخصية بين مؤدى الرايد أو اللغيفزين والجمهور.

ويطبق نفس التنوع على السياقات (المناسبات) كما هو الحال بالنسبة للأداء، وعلى العكس من بعض الادعاءات لا يمثل الشعر الشفاهي دائماً إمكانية متساوية لأن يبعد من كل أعضاء المجتمع أو أن يقدم بالضرورة في العلن، إذ تحدد التقاليد الثقافية الأعراس كليهما: إلى من تقدم أجناس شعرية بعينها؟ ومن يقدمها؟ فيبعض هذه الأشعار «بلاطية»، تؤلف وتقدم بصفة رئيسية للصفوة، وبعضها الآخر لمجموعات معينة، مثل أغاني مجتمعات الصيد والحروب في غرب إفريقيا، وبعضها الثالث للرجال أو النساء فقط (كمؤدبين أو جمهور أو كليهما) أو لجماعات عمرية خاصة.

وهناك أيضاً تقاليد تحلق بالمناسبات الملائمة لأداء الشعر الشفاهي، وهي تتنوع طبقاً للتقاليد الثقافية المحلية، ولكن المألوف منها يشتمل على المناسبات الاجتماعية عندما يخلد الناس إلى راحتهم، أو عندما يفرغون من أعمالهم (وقد تكون هذه أكثر المناسبات ملائمة لأداء الشعر الطويل والخاص) وهناك سواقات (مناسبات) العمل حيث يصاحب الشعر (غالباً مع الموسيقى) ومن هذه الأعمال على سبيل المثال: قطع الحشائش، التجديف، وطحن الحبوب، ومرجحة الطفل، والتعائش الدينية، والاحتفال بمناسبات احتفالية معروفة مثل العصاد، والتعصيب (تعصيب الملوك) والدخول في جماعة ما، والزواج، والموت.

## الوظائف

وبالنظر إلى التنوع في مناسبات القصائد الشفاهية، فإن التعصيم بالنسبة لوظائفها سوف يقودنا إلى الخطأ في الحكم. وقد

جرت العادة على افتراض أن وظيفة الأدب الشفاهي هي تدعيم وتأكيد الوضع الراهن، وتشكئة الأطفال في نطاق قيم السلف (الأجداد) وحكمتهم، وأنه غالباً ما يقلل من الدعوة للتغيير. وهذا في الواقع هو أحد العناصر التي تظهر أحياناً في أشعار المدين الموجهة للأقرباء والأبطال على الأرجح، ولكن هناك قصائد أخرى تدبر عن التمرد وتكرس للمنطق على السلطة، أو تشجع التغيير، فالأغاني السياسية والمعارضة للسلطة مأثورة في الشعر الشفاهي، حتى أن الهجاء نفسه يحمل أحياناً نفس القدر شأنه شأن المذائح، ويمكن للشعر الشفاهي كذلك أن يلعب أدواراً دينية، واجتماعية، وفنية، وإبداعية بالنسبة للأفراد والجماعات الأكبر على السواء، والواقع أن مجال الأغراض التي يستخدم فيها الشعر للأفراد والجماعات الأكبر على السواء. والواقع أن مجال الأغراض التي يستخدم فيها الشعر الشفاهي هي بالمنهج نفس أغراض الاتصال ذاته، ويمكن تحديدها في الآتي: التعبير عن العداوة أو الحب وإثارة للزاعات أو فضنها، والاتجاه، والترويح (النصح)، والبهاد والتشافي، والظواهر، وأضواء مراسم على المناسبات العامة، أو تنظيف الخيال في كلمات جميلة. ويعتمد الأمر غالباً على المناسبة الطبيعية، وعلى نوايا ورغبات الجمهور أو المؤدى، ويمكن قصيدة أن تستخدم في سياق ما لكي تنقل (توصل) رسالة معينة، بينما تنقل شيئاً مختلفاً تماماً في سياق آخر (أو لدى مستمع آخر) وهذا أمر يستغل بصورة جيدة في الشعر السياسي بصفة خاصة، وذلك على عكس عنصر التعبير الفردي (الشخصي) الذي يتم بواسطة احتياج الشاعر الخاص كما يظهر لنا الكثير من قصائد الحب المنيق، وقصائد العديد، والأشعار الطويلة أو أشعار الذكريات الشخصية، وعلى سبيل المثال أشعار الإسكيمو، والأشعار الصومالية والجزيرية.

## رؤية مستقبلية

هناك العديد من الموضوعات محل الجدل المستمر بالإضافة إلى الكثير من الدراسات القابلة للتطوير في دراسة الشعر الشفاهي. فبعض المحللين يركزون على دراسة الصيغ الشفاهية أو على الأفكار العميقة للإنثر شاعرية (Rithnopoetics)، أو كشف اللغاب عن مثل تلك الأبحاث اللغوية أو التحليلات البنيانية، مع ما لكل منها من اتجاهات حول تعريف الشعر الشفاهي من ناحية، وحول تفسيره من ناحية أخرى... هذا بينما لا يوافق فريق آخر على الاهتمام الخاص الذي يترجى أن يحظى به الأداء على حساب النص، أو إن كان من المطلوب تمييز الشكل التقليدي أو الشعبي عن بقية الأشكال، أو إمكانية الأخذ بتعريف أوسع للشفاهية لكي تشمل كلاً من الحالات التي

الادعاءات التقليدية القديمة عن طبيعة الشعر الشفاهي اللافنة أو الجماعية أو البدائية، يمكن الآن دحضها، وأنه يمكن للشعر الشفاهي أن يعامل بجدية كأحد أشكال التعبير الأدبي وأشكال الاتصال المستقرة والمستمرة حتى الآن.

تتداخل مع الأشكال المكتوبة أو المستحدثة، وبعض الأشكال الشفاهية محل الجدل والتي تتوزع وتؤدي من خلال وسائل الاتصال الإلكترونية. هذه وغيرها من ضروب الجدل سوف نستمر بلا شك، ولكنه يمكن أن نستخلص على الأقل أن





# النش في ركام الخرافة لمحة من الخرافة المصرية

إبراهيم كامل أحمد

(١) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية - القاهرة - د. ت. مكتبة النهضة المصرية - ط ٢.

أصدر الدكتور أحمد أمين<sup>(١)</sup> حكماً على المصريين فيما يتصل بالخرافات والأوهام، كان نصه: «الحق أن المصريين يفوقون غيرهم في الخرافات والأوهام. والاعتقاد عادة يلازم الجاهل سواء كان متديناً أو غير متدين، فإذا زال الجهل زالت، فإن كان غير متدين اعتنقها، وإن كان متديناً حوّل العقائد إلى خرافات».

والحق أنني اختلف مع الدكتور أحمد أمين في أن الاعتقاد في الخرافات عادة ما يلازم الجاهل سواء كان متديناً أو غير متدين، فالخرافة لها سحر وسلطان على عقل الجميع وهي أشبه بتيار تحتل يسرى في لاوعي الكل، وإن اختلفت شدة جريانه من شخص لآخر.

(٢) الفيروز آبادي: القاموس المحيط - مادة خرف - مؤسسة الرسالة - بيروت - ١٩٨٧.

(٣) Merriam Webster Dictionary - Superstition

وقد عرّف «الفيروز آبادي» صاحب القاموس المحيط<sup>(٢)</sup> الخرافة بأنها حديث مستعمل كذب، ويعرف قاموس مريام ويست<sup>(٣)</sup> الخرافة بأنها «اعتقادات مبنية على الجهل والخوف من المجهول والثقة في السحر». وفي رأبي أن الخرافة لم تنشأ من العدم، وإنما لكل خرافة نواة من الصدق تتبلور حولها، وأحسب أن الناس لا يستطيعون العيش بدون الخرافة، فهم الذين ابتدعوها منذ القدم. ومن اللافت للنظر والداعي إلى التفكير أن كثيراً من الخرافات المصرية عاشت من أيام الفراعنة حتى العصر الحديث.

رسائل إلى الموتى:

كان المصريون القدماء يبعثون برسائل إلى موتاهم!! فقيماً للمعتقدات الجنائزية المصرية لم يكن هناك فاصل بين عالم الأحياء وعالم الموتى<sup>(٤)</sup> وكانت الرسائل مفعونة إلى قبور الموتى، ولكي يشجع الراسل الميت على قراءة رسالته تكتب على أنية تحتوي على طعامه. وقد وصل إلينا حوالي عشرة خطابات مرسلة إلى الموتى، ومعظمها مكتوب على صحائف من الفخار، وقد سادت هذه العادة خاصة في القرون الأخيرة من الألف الثالثة قبل الميلاد.

(٤) جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة - ترجمة أمين سلامة - مادة خطابات إلى الموتى - مكتبة الأسرة - ط ٢ - ١٩٩٦.

وأطرف مثال من رسائل الموتى يرجع تاريخه إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد.. إنه خطاب من ضابط محترف إلى زوجته يقول فيه: «إلى الروح الباهرة عنخسرى.. أى منظر فعلته بك حتى توقعتني فى مثل هذه الحال المحزنة ماذا فعلت بك هذا هو ما فعلته، رفعت يدك ضدى رغم أن يدى لم تمتد إليك بأى أذى ماذا فعلت منذ اليوم الذى صرت فيه زوجك إلى هذا اليوم، وهل أترقت فى حجبك شيئاً أخفیه؟ أما أنت فقد فعلت ما يجتلى أوجه هذا الاتهام ضدك، ماذا فعلت لك؟ سأنتقم منك بشكرى بالفاظ فمى أمام التاسوع<sup>(٥)</sup> فى العالم الآخر ويصدر حكم بينك وبين هذا الخطاب.. تزوجتك عندما كنت شاباً وعشت معك ولم أتركك، تحاشيت أن أفعل أى شىء يحزن قلبك هكذا عاملتك.. فجوزيت بكل نوع من أنواع الوظائف المهمة لفرعون، ثم إذا بك تمنعين قلبى من أن يكون سعيداً، لقد كتب هذا الروح الحزين القلب خطاباً على ورق البردى مخاطباً روح زوجته وليست الرسائل إلى الموتى بصمتغرية، فقد اعتقد المصريون القدماء بعد الموت اعتقاداً راسخاً مما دعا أحد الباحثين<sup>(٦)</sup> إلى القول: «لا يوجد شعب قديم أو حديث بين شعوب العالم احتلت فى نفسه فكرة الحياة بعد الموت المكانة العظيمة التى احتلتها فى نفس الشعب المصرى القديم».

### رسالة إلى النيل:

لما فتح عمرو بن العاص مصر أتى إليه أهلها وقالوا: أيها الأمير إن لنيلنا هذا سنة لا يجرى إلا بها.. فقال لهم ما هى؟ قالوا: إنه إذا كان لاثنين عشرة ليلة تغلوا من بونة من أشهر القبط عمدنا إلى جارية بكر وأخذناها من أبويها وجعلناها من الحلوى والذباب أفضل ما يكون ثم نلقوها فى النيل. فقال لهم عمرو: لا يكون هذا فى الإسلام وإن الإسلام يهدم ما قبله.. فأتاكموا بونة وأميب ومسرى لا يجرى النيل فيها، لا كثير ولا قليل حتى هم أهل مصر بالرحيل.. فلما رأى عمرو بن العاص: ذلك كتب إلى سيدنا عمر بن الخطاب رضى الله عنه.. فكتب عمر إلى عمرو بن العاص «إنى كتبت إليك بطاقة فأتلقها فى النيل، فأخذها عمرو بن العاص فقرأها فإذا فيها «بسم الله الرحمن الرحيم من عبدالله أمير المؤمنين إلى نيل مصر.. أما بعد فإن كنت تجرى من قلبك فلا تجر، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك فغسل الله الواحد القهار أن يجريك.. فألقى البطاقة قبل يوم الصليب بيوم واحد.. فلما أصبحوا يوم الصليب أجرى الله النيل سنة عشر ذراعاً فى ليلة واحدة، وقطع الله تلك السنة السيئة عن أهل مصر<sup>(٧)</sup>. لقد قارم أمير المؤمنين عمر بن الخطاب الخرافة بالإيمان، فأبطل واحد من مخلوقات الله، وكلها خاضعة لأمره، والله موجود فى كل الوجود.. لذا خاطب أمير المؤمنين عمر النيل برسالة موجزة وحازمة.

ورغم أن الحكاية تردت فى كثير من كتب التاريخ الإسلامى إلا أن «عروس النيل» فى ضوء المعلومات التى توفرت عن مصر القديمة تبدو خرافة.. وهى تدخل ضمن «الضحايا البشرية» التى يقول عنها المتخصصون فى المصريات<sup>(٨)</sup>: «ويبدو أن قدماء المصريين لم يمارسوا تقديم الضحايا البشرية فى العصور التاريخية على الأقل.. ويمكن أن نقرر عن هذا الموضوع، على الأقل، إنه على الرغم من ادعاءات الكتاب الكلاسيكيين، فليس لدينا دليل، من مصر نفسها على ذبح الضحايا البشرية ولم يرد أى ذكر لعروس النيل فى مادة النيل فى معجم الحضارة المصرية القديمة.. وفى الطقوس الدينية التى كانت تقام كل عام كانوا يتذفون فى النيل الكعك وحيوانات الضحية والفكاهة والامائم لتذكير قوة الفيضان وتحافظ عليها وكذلك تماثيل الإناث. فنقص مياه الفيضان لم يكن بالأمر الجديد على المصريين.. ويبدو أن البعض حاول استغلال الأمر لإخراج الحكام غير العارفين بأحوال النيل، ودفنهم إلى الممارسات الوثنية ولكن الفاروق عمر قهر الخرافة.

(٥) التاسوع: فى اللغة المصرية القديمة «مسيح»، وتسمى مجموعة من تسعة آلهة مثل معاً جميع القوى الأساسية فى الكون، ولعل تاسوع هليوبوليس يمثل المجموعة التى نظمها قدامى كهنة مدينة هليوبولس الذين اهتموا غاية الاهتمام بتجريب وتنظيم آلهتهم فى ترتيب منطقي، فكان على رأس التاسوع «آتم»، وهو الخالق الوحيد وبهذه أولاده مراهبين فى أزواج: «شمو الجور» و«تفوت» الربوبية، وأحفاده «جيه» الأرض و«فوت» السماء و«زفيس» و«لوزفيس» وست و«نفيس».

(٦) سيد عويس: الخلود فى التراث للنفائى المصرى - القاهرة - دار الصحارف - ١٩٩٦.

(٧) الأسحاقى المنوفى: أخبار الأول فيمن تصرف فى مصر من أرباب الدول - القاهرة - المطبعة الأزهرية المصرية - ١٩١١هـ.

(٨) جورج بوزار وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة - مادة الضحايا البشرية.

## رسائل إلى أولياء الله:

من الغريب الداعي إلى العجب أن الرسائل إلى المؤمني استمرت في مصر حتى يومنا هذا!! ولكنها انحصرت على أولياء الله فيصنع الراسل رسائله في مقصورة الولي ويضمنها ما يطلبه من حاجة أو ما يبينه من شكوى.. وبعض الرسائل المرسلة إلى الإمام الشافعي (٧٦٧ - ٨١٩م) يطلب أصحابها الفتوى.. ومعلوم أن الإمام الشافعي أحد أئمة المذاهب الأربعة، وإليه في الإنشاء الصوفي «قاضي الشريعة»، وتعمد الرسائل إلى أولياء الله على اعتقادات الصوفية في إمكانية حدوث «المحضرة البرزخية»<sup>(٩)</sup> أي اجتماع الأحياء مع الأموات في البرزخ وهو العالم الأوسط بين العالمين الطوي والدنيوي أي أنه فوق عالم الأجسام وتحت عالم الكون.. وهكذا يطمع الراسل في أن تقضى حاجته أو يقضى في محضرة برزخية أو حتى على الأقل في رؤيا صادقة.

## عمودا عمرو واختبار الصدق:

اعتقد عوام المصريين في عمودين في جامع عمرو بن العاص في القسطنطينية (مصر القديمة)<sup>(١٠)</sup> أن من كان صالحاً وصادقاً أن يمر بينهما حتى ولو كان سمياً، أما من كان فاسقاً وكاذباً فلا يستطيع ذلك حتى ولو كان نحيقاً وقد انصرفت الحكومة إلى تصويرهما بعد أن حدثت منهما مضار كثيرة.. فلا بد أن كثيراً قد انحسروا بين العمودين في محاولاتهم لإثبات صلاحهم وصدقهم.

## جبل الصدق يتزلزل من قسوة الكذب:

تشابه خرافة عمودي جامع عمرو مع حكاية جبل الصدق التي رويت عن الإمام جعفر الصادق<sup>(١١)</sup> (٦٦٩ - ٧٦٥م) في تفسيره للآية الكريمة، «وإن كان مكرم لحزول منه الجبال»<sup>(١٢)</sup> قال الإمام: كان في بني إسرائيل رجل عابد وكان أعبد بني إسرائيل وأزهدهم، وكانت له زوجة هي أجمل زمانها.. وكان العابد يظل باب البيت مفتوحاً حيث يتركه زوجته فظفرت يوماً شاباً فبهرت وهراها.. فوصلت له مفتاحاً لياب دارها.. فكان يدخل عليها ليلاً ونهاراً متى شاء.. وأحسن زوجها بتغيير قلبها.. فطلب منها أن تطف له أنها لم تعرف رجلاً غيره عند جبل خارج المدينة فيه سلسلة تهتز إذا حلف شخص وهو كاذب فوافقت ولكنها اتصلت بمشييقها وطلبت منه أن يتكر في زى مكاري وينتظر في الصباح وبمعه حمار.. حين خرجت مع زوجها لم تكن تبس سروالاً.. وطلبت أن تتركب حمار المكاري لأنها لا تقدر على المشي.. ولما وصلت إلى الجبل.. طلبت من المكاري أن يساعد في النزول ولكنها تعمدت الوقوف فانكشفت عورتها فشتت المكاري ثم تقدمت إلى السلسلة فحلفت أنها منذ تزوجت العابد لم يمسا أحد أو ينظر إلى عورتها إلا العابد والمكاري، فاضطرب الجبل اضطراباً شديداً من قسوة الكذب.

## بقلة العرش وحلم الذهب:

كانت البغال من بين الحيوانات التي ذكرت في القرآن الكريم، وقد أخصصها للجاحظ بكتاب هو «كتاب البغال»<sup>(١٣)</sup> كما ظهرت البغال في حكايات ألف ليلة وليلة<sup>(١٤)</sup>، فيلبي جانب أن البقلة كانت من الصور التي تتحول إليها المرأة بالسحر فإن ركوبها يعبر عن التكريم، فقد أمر الملك أن يركبوا القرد القسطنطينية ولبسونه بدلة وتعزف له موسيقى الثرية، ولعل الخلق المركب للبخل هو الذي أضفى لمة السحر في الخيال الشعبي، وجعل له تراجيداً في الموروث الشعبي.

(٩) حسن الشراقوي (الدكتور)، معجم أئمة الصوفية - القاهرة - مؤسسة مختار - ١٩٨٧.

(١٠) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعبير المصرية.

(١١) ابن القلعة إسماعيل بن نصر بن عبدالحسن السلافي: إنبلة الأخبار بالنساء الأفسار - تحقيق رياض مصطفى العبد الله - بيروت - دار الجبل - ١٩٩٢م.

(١٢) القرآن الكريم، سورة إبراهيم، آية ٤٦.

(١٣) كتاب البغال من رسائل الجاحظ شرح عبدالأمر مهذا - بيروت - دار الحذقة - ١٩٨٨م.

(١٤) حكاية القردنلي الثاني - ألف ليلة وليلة طبعه وإيم مكاتن - القاهرة - ١٩٩٦م - الخال - الهبة العامة لتصور الثقافة.

(١٥) عبدالرحمن إسماعيل: طب الركة -

القاهرة - ١٣١٠ هـ - المطبعة البهية.

(١٦) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد

والتعابير المصرية - مادة بطة.

(١٧) خيرى شلبى: بطة للعرش «رواية» -

مكتبة الأسرة - ١٩٩٩ - د. ت.

تناول الطبيب المصرى عبدالرحمن إسماعيل فى كتابه «طب الركة، خرافة العرش أو العشر» (١٥) وعنه نقل كل من جاء بعده. فقد تحدث الدكتور أحمد أمين (١٦) عن بطة العرش فى «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» فى مادة بطة: أما الدكتور عبدالحميد بريس فرغم أنه خصص مادة للبطة فى معجم الفولكلور فلم يشر إلى بطة العرش أو العشر. وقد كانت هى الأساس الذى بنى عليه الروائى خيرى شلبى فأوجت له بروايته (١٧) «بطة العرش» فقد كانت هى الأساس الذى بنى عليه الرواية.

قال الطبيب عبدالرحمن إسماعيل: «لا شيء أعجب من هذه الخرافة فقد زعموا أنه توجد بطة فى اللبلة السابعة والعشرين من رجب على أغلب آراء أهل الضلال، وقال جماعة بل فى ليلة الماشر من محرم كما يؤخذ من اسمها، سوداء تطوف كل أنحاء المعمورة، على ظهرها خرج مملوء ذهباً وفوق الخرج توجد رأس عبد رجل أسود، منفصلة عن جسمه، ويقولون أن من يعثر عليها يلزمه أن يأخذ ما فى الخرج من الخيرات، ويضع بطنه بعيداً للبطة، ولذا يسهر المخفرون من أهل الريف كل ليلة منتظرين قدوم هذه البطة» وقد حكى أحد أهل الريف الطبيب عبدالرحمن إسماعيل أنه سهر مع ثلاثة من أصحابه فى الليلة المعهودة لتظهر بطة العرش، وفعلوا جاءت بطة وعليها خرج، وقدموا لها مقداراً هائلاً من القمح والشعير، ولكن للأسف جاءهم عبد أسود يسألهم إن كانوا رأوا بطة محملة بالمقصمى صلت، وقد استغل الروائى خيرى شلبى هذه الحكاية أيضاً فى نسج روايته «بطة العرش».

الحق أن حلم الذهب والثراء يرواد خيال الإنسان منذ هبط آدم إلى الأرض واضطر أن يعمل ليأكل، لذا فإن الزاد الذى لا ينفذ (١٨) محور رئيسى فى الحكايات الشعبية ويتردد فى الحكايات الشعبية أيضاً حيازة بطل الحكاية كيساً أو حقيبة أو صندوقاً لا يفرغ من النقود.

(١٨) عبدالحميد بريس: معجم الفولكلور -

بيروت - ١٩٨٣ - مكتبة لبنان.

وفى كتاب «التفكير الخرافى بحث تجريبي» (١٩) يقول المؤلفان: من الخرافات التى تجد صدقاً فى أنفاس بعض السذج تلك التى تدور حول آمال وهمية فى تحقيق أهداف أو منافع خيالية. والواقع أن الإنسان العادى كثيراً ما يخلق فى الخيال ويتصور ويبنى كما نقول «مصوراً فى الهواء» ولا بأس من أن يذهب الفكر البازع بين أونة وأخرى مسلطاً فى هذه الأفاق الراحية. ولكن وجه الخطورة يكمن فى احتمال ثبات الفرد عند هذا المستوى الخيالى والواقع أن الاعتقاد فى مثل هذه الخرافات يعكس عقلية تجد السعادة فى التملك لا فى العمل أو فى النشاط، وهذه العقلية هى من غير شك من صنع مجتمع متميز بمن يملكون ولا يعملون ويعانى منه من يعملون ولا يملكون، وبقى المؤلفان الخرافة القائلة «إذا اتفق ولجتمع ثلاث أشخاص بمحض الصدفة واكتشفوا أن أسماءهم متماثلة فإنهم سيجدون كنزاً أو خيراً كثيراً»، ومثل هذه الخرافات تدور حول بعض الطواهر العارضة، وتفسير هذه الطواهر تفسيراً تفائلياً ومعمداً فى الخيال. وقد تحدث الطبيب المصرى عبدالرحمن إسماعيل فى كتابه «طب الركة» عن «فتح الكوز» (٢٠)؛ «وليس ثم لغز أصعب حلاً عند العوام من استخراج الكوز فهم يظنون أن سحرة قدماء المصريين والرومان كانوا يدفنون أموالهم فى باطن الأرض تحت رعاية أعوان من الجن (مرغمون على الذب عنها بحكم الأسماء) فمن عرف هذه الأسماء والتعازيم فهو لا شك سعيد زمانه».

(١٩) بخيت إسكندر إبراهيم ورشدى فام

مصنوع: التفكير الخرافى بحث تجريبي

- القاهرة - ١٩٦٢ - مكتبة الأنجلو

المصرية.

(٢٠) عبدالرحمن إسماعيل: طب الركة ص

٩٨ - ٩٩.

وفى إحدى حكايات ألف ليلة وهى حكاية «جود بن عمر الناجر مع أخويه» يدخل موضوع فتح الكوز فى صلب الحكاية (٢١)؛ «وكان والدنا علمنا حل الرموز وفتح الكوز والسحر وصبرنا نعالج حتى خدمتنا مربة الجن والعفاريت، وكما سبق وقلنا إن الخرافة لاتنشأ من العدم، لأن علو بعض الأشخاص ولو بالصدفة على كنوز مخبوءة فى باطن الأرض يجعل خرافة فتح الكوز وحلم الذهب يعيشان معنا ويتنقلان من جيل إلى جيل».

(٢١) ألف ليلة وليلة - إعداد أحمد رشدى

صالح - القاهرة - ١٩٩٩.

## المؤرخ المقرئى يروج لخرافة، وإله «مين»، يتحول إلى «على كاكأ»

(٢٢) نقي الدين أحمد بن على المقرئى:  
المواظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار -  
القاهرة - ١٩٦٧ - دار التحرير.

فى كتابه (٢٢) «المواظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار»، وعند ذكر مدينة إخميم يقول المؤرخ المقرئى: «ويقال إنه كان فى بربا (معبد) إخميم شيطان قائم على رجل واحدة، وله يد واحدة وقد رفعها إلى الهواء، وفى جبهته وحواليه كتابة، وله إجليل ظاهر ملتصق بالحنط، وكان يذكر أن من احتال حتى ينقب على ذلك الإجليل حتى يخرج من غير أن يكسر ويطلق على وسطه فإنه لا يزال منعطاً إلى أن ينزعه، ويجمع ما أحب، ولا يفتر مادام منعطاً عليه، وأن بعض من رلى إخميم أقتله فوجد منه شيئاً عجيباً من ذلك».

وينبض لمن عنده بعض المعرفة بالتاريخ المصرى القديم أن المقرئى يتحدث عن الإله المصرى القديم «مين» (MIN) فهو حامى وإخميم وقط وحامى الطريق إلى بلاد العرب، فكان الإله «مين» (٢٣) يصور جسمه النحيل ووقتة المتصلبة المخجلة، ويبدو طويلاً جداً بالريشتين اللتين يصبغهما على رأسه، والجزء الظاهر من جسمه خارج ثوبه المحكم حول جسده، ولونه أسود، وقد ثنى ذراعه اليمنى عن العرق ورفع السوط الملكى الذى يوحى بالهيبة والملكية فطار بطريفة غامضة فوق يده المدفوعة، أما ذراعه الأخرى فوضعتها تحت ثوبه وأمسك بيده الذكر الإلهى المتعصب وقد شبه الإغريق الإله «مين» بـ«إلاههم» (بان) (PAN) وقد وصف «هيرودوت»، موكباً للإله «مين»، ظل متوارياً فى الوجدان الشعبى المصرى حتى ظهر فى شخصية «على كاكأ» (٢٤) وهو شخصية غريبة تدل على ولوع المصريين بعلاقاتهم الجنسية، فهي شخصية رجل يلبس الحذاء ويلبس فى وسطه حزاماً تتدلى منه قطعة على شكل الآلة الجنسية فى أضخم أنواعها، وكان هذا المنظر يثير ضحك النساء والرجال على العموم ضحكاً بالغا، وكانوا يصنعون منه نماذج من الحولى فى الموالد، وكان هناك نوع من الحولى عبارة عن سكر مجفف فيه شربات، ويسمونه أيضاً شربات، وكان البائع يدور فى الشوارع والحارات وينادى: «على كاكأ من الشربات». ونحن نختلف مع الأستاذ أحمد أمين فى أن شخصية «على كاكأ» تكن ولوع المصريين بعلاقاتهم الجنسية، وإنما هى دقة من التذكار التحنى للموروث للشعبى الذى يسرى فى اللاوعى الجمعى للمصريين.

## أهل الخطوة وعلى الأرض والتبرير المنطقى للخواص:

(٢٥) أحمد أمين: نفسه - مادة: خطوة.

أهل الخطوة (٢٥) هم قوم يزعمون أنهم قادرين على قطع المسافة فى خطوة، فيكون الواحد منهم مثلاً فى لحظة فى مصر، وفى اللحظة الأخرى فى المجاز، لا يعرفهم بحر ولا جبل، ولهم فى ذلك حكايات غريبة، كحكاياتهم عن قوم يقيمون فى بلد ما، ثم يصلون كل صلاة فى وقتها فى الحرمين المكى والمدنى أو غيرهما.

(٢٦) عبدالوهاب الشعرانى: الطبقات الكبرى  
«المسماة بلوقح الأتوار فى طبقات  
الأخيار - القاهرة - ١٩٢٥ - المطبعة  
«الأزهرية» - ترجمة الشيخ على الخراس -

ويحكى لنا الشيخ عبدالوهاب الشعرانى، عن شيخه وأستاذه «على الخواس» (٢٦) الذى كان لا يراه أحد قط يصلى الظهر فى جماعة ولا غيرها، بل كان يرد باب حانوته وقت الأذان يغيب ساعة ثم يخرج، فصادفوه فى الجامع الأبيض برملة لد (فى فلسطين) فى صلاة الظهر وأخبر الخادم فى الجامع الأبيض أنه دائماً يصلى الظهر عندهم، وهذا يعنى أن الشيخ على الخواس كان من أهل الخطوة الذين تطوى لهم الأرض ليذهبوا أينما شاءوا.

(٢٧) محمد بن عبدالمنعم الحميرى: الررض  
المطائر فى خبر الأقطار - بيروت -  
١٩٨٠ - ط ٢ مؤسسة ناصر للثقافة -  
مادة لد.

ويرجع اختيار الشيخ على الخواس للجامع الأبيض (٢٧) لأداء صلاة الظهر إلى حديث رواه حذيفة لعمر بن الخطاب (رضى الله عنه) فى لد، وهو بصحبته بعد فتح بيت المقدس، قال حذيفة لعمر رضى الله عنهما: «إني سمعت رسول الله ﷺ يقول: يا حذيفة إن الله تعالى سيفتح عليكم الشام من بعدى وشيكا ويسجد لكم أساقفة الروم به ومطارقتها، فإذا كنت من

لد على ميل أو شيعياً بذلك فإن جبريل عليه السلام ليلة أسرى بي، هبط بي فركعت ركعتين، وقال لي جبريل عليه السلام: هذا الموضع فيه قبر سبعين نبياً، وسيكون فيه مسجد له نور ساطع في السماء يسمى بالأبيض.

وقد سأل الشيخ عبدالوهاب الشعراني أستاذه الشيخ علي الخواص عن (٢٨) أرباب الأحوال (الصرفية) الذين تظهر عليهم الخوارق مع عدم صلاتهم وصومهم كيف حالهم؟ فقال: ليس أحد من أولياء الله له عقل التكليف إلا وهو يصلي ويصوم ويقف على الحدود، ولكن هؤلاء لهم أماكن مخصوصة يصلون فيها كجامع رملة لد (الجامع الأبيض) وبيت المقدس (المسجد الأقصى) وجبل ق وسد إسكندر (السد المذكور في القرآن) والذي بدأ ذو القرنين وغيرها من الأماكن المشرفة أو التي انكسر خاطرها بين البقاع بقلة عبادة ربه فيها، فأرادوا جبر خاطرها وإكرامها بالصلاة، ومنهم جماعة يصلون بعض الصلاة في هذه الأماكن وبعضها في جماعة المساجد، وكان سيدي إبراهيم المتبولي، يصلي الظهر دائماً في الجامع الأبيض برملة لد فكان علماء حاراته يكرهون عليه ويقولون لأى شيء لاتصلي الظهر أبداً مع كونه فرضاً عليه كغيره من الصلوات الخمس فيسكت والله تعالى أعلم.

قد يبدو ما سبق لمعظم الناس حديث خرافة، ولكن البعض موقنون بأن ذلك حق ويستندون إلى حديث «العبد الزباني» وما يفسفه الله تعالى عليه من كرامات تخرق العادة وتخطي العقول، ولا ننسى أن الكرامة أمر خارق للعادة يظهره الله تعالى على يد رجل صالح، وتكتب للأولياء وهي غير مقرونة بدعوى النبوة، والأولياء لا يباهون بما يجرى الله على أيديهم من كرامات، لأنهم يرون أنها مظهر لنعمة الله عليهم، والكرامة يعترف بها أهل السنة وبعض فلاسفة الإسلام مثل «ابن سينا» وينكرها «المعتزلة».

#### المادة الستوية لنشيوخ إبراهيم المتبولي فوق سد ذى القرنين:

ذكر الشيخ عبدالوهاب الشعراني في كتابه (٢٩) «الطبقات الكبرى، أنه سمع الشيخ عبدالقادر الدشطلوطي، (ت حوالي ٩٣٠هـ) يقول: «ليس أحد من أولياء الله له سباط ومد كل سنة فوق سد الإسكندر ذى القرنين غير سيدي إبراهيم المتبولي رضى الله عنه، ولا يختلف أحد من الأنبياء والأولياء عن حضوره، فيجلس النبي صلى الله عليه وسلم في صدر السباط والمدفاد من الأسود، رضى الله عنه وأبو هريرة، رضى الله عنه وجماعة آخرون، وقال الشيخ الدشطلوطي وقد حضرته سنين». وسد الإسكندر ذى القرنين الذي بمد فوقه الشيخ إبراهيم المتبولي سماحه كل عام ورد ذكره في القرآن الكريم ويدنا «ذو القرنين» ليوقف تنقذ «بأجوج ومأجوج»، قال تعالى «قالوا ياذا القرنين إن يأجوج ومأجوج مفسدون في الأرض فهل نجعل لك خرجاً على أن تجعل بيننا وبينهم سداً» (سورة الكهف، الآية: ٩٤).

(٢٨) عبدالوهاب للشعراني: درر القوامس على ندرى سیدی علی الخواص - القاهرة - د. ت. مكتبة ومطبعة محمد على صبيح.

(٢٩) عبدالوهاب الشعراني: الطبقات الكبرى - ترجمة الشيخ إبراهيم المدبولي.

(٣٠) دائرة المعارف الإسلامية للناشرين -

مادة ذو القرنين - القاهرة - ١٩٨٣ - القاهرة للترجمة والنسافة والنشر.

(٣١) أبو إسحق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري المعروف بالطحطي: قصص الأنبياء المسمى بمرائس الصالحين - القاهرة - د. ت. شركة للشمري.

(٣٢) الموسوعة للثقافية بإشراف دكتور حسين سميد - القاهرة - ١٩٧٢ - دار المعرفة - مادة ذو القرنين.

وذو القرنين من الأعلام التي ورد ذكرها في القرآن الكريم بسورة الكهف، ويشير فيها إلى أنه رجل منحته الله القوة والوسيلة، وأجمع الفسفسون (٣٠) على أن ذا القرنين هو الإسكندر الأكبر المقدوني لأنه بلغ في فتوحاته مطنلى الشمس (أى قرنها)، وإن كان «الطحطي» صاحب كتاب «قصص الأنبياء المسمى بمرائس المجالس» (٣١) يضيف أن نسب «ذو القرنين» ينتهى إلى الميص بن إسحاق بن إبراهيم خليل الرحمن عليه السلام، وأن البيض زعم أنه آخر دارا الأصغر مما يجعله فارسياً ويرى آخرون أنه «قورش» (٣٢) نشأ في بلاد الفرس، وكان رجلاً صالحاً، أو نبياً من أنبياء الله، كما كان قائداً حربيًا مظفرًا على ما يذهب إلى ذلك بعض اللغات من المؤرخين، ودليلهم على ذلك آيات من سورة الكهف:

ويسألونك عن ذى القرنين فل سأتلو عليكم منه ذكراً... الآية إلى قوله تعالى: «وتركنا بعضهم يومئذ يموج في بعض، أما «بأجوج ومأجوج» فقد ورد ذكرهما في القرآن الكريم في سورة الكهف، ويرى البعض<sup>(٣٢)</sup> أنها شعبان بدائيان من الشعوب القديمة. وكذا يمكن السهول الشمالية الشرقية للعالم القديم، هاجرت منها جماعات إلى الجنوب كان لها خطرهما مما دفع بذى القرنين إلى بناء سد حديدى ليوقف تدفقهم، ويقول البعض إن بأجوج ومأجوج يراد بهما أهل الصين، ويقول بعض المفسرين<sup>(٣٤)</sup>، إن بأجوج ومأجوج يحفرون كل ليلة تحت هذا السد ولكن قبل أن يشرق الصباح يعود كل شيء كما كان. ومن الملاحظ أن سورة الكهف تقرأ في المساجد قبل خطبة الجمعة، وقد ارتبط ذلك في أذهان العوام بخرافة مفادها أن بأجوج ومأجوج يلحسون سد ذى القرنين بألسنتهم طوال أيام الأسبوع ويوشكون أن ينقضوه، ولكن عندما تقرأ سورة الكهف يوم الجمعة يعود السد كما كان. وقد عرف الإمام البيضاوى في تفسيره<sup>(٣٥)</sup> «أنوار الدرييل وأسرار التأويل، بأجوج ومأجوج بأنهما قبيلتان من ولد «ياثث بن نوح»، وقيل بأجوج من الدرك ومأجوج من الجبل، أما «فرديان توتل»، فيعرف بأجوج ومأجوج (gog te magog) فى «المنجد، بأنهما العدوان اللذان يهاجمان أتباع المسيح فى آخر الزمان على ما ذكرت أسفار الكتاب المقدس، ويذكر أن سد بأجوج ومأجوج على الأرجح هو حائط الصين الكبير.

أما الإمام الدميرى<sup>(٣٧)</sup> فقد صنف بأجوج ومأجوج ضمن الحيوان، وخصص فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى» بعدد من الصفحات، ولعل أهم ما ذكر حديث «زينب بنت جحش» الذى رواه الجماعة إلا «أبا نادر» أنها قالت: «خرج رسول الله ﷺ يوماً فرعاً محمراً وجهه الشريف يقول: لا إله إلا الله، ويل للعرب من شر قد اقترب، فتح اليوم من ردم بأجوج ومأجوج مثل هذه، وحلق بأصبعيه الإبهام ولثى نايها، قالت: فقلت «يا رسول الله أنهلك وفينا الصالحون؟ قال: نعم إذا كثر الخيثة»، كما ذكر الإمام الدميرى ما رواه «البخارى» من حديث يوسف بن مريم الحنفى عن الرجل الذى أتى إلى الرسول ﷺ فأخبره أنه رأى الردم (سد ذى القرنين)، وبعد أن وصف الردم للنبى ﷺ، قال ﷺ من سره أن ينظر إلى رجل قد أتى الردم فليظن إلى هذا».

وإذا سلمنا جدلاً أن سباط الشيخ إبراهيم المتبولى يمد كل سنة فوق سد ذى القرنين ويحضره الأنبياء والأولياء... فقل ذلك كرامة ملحت للمتبولى لأرباب ما يفتح من السد.

«يا بركة على زود، وخرافة الاعتقاد:

«يا بركة على زود» تعبير شعبى مصرى سمعناه من الجدات والأمهات، وعلى، فى هذا التعبير هو الإمام على بن أبى طالب كرم الله وجهه، وقد جاء هذا التعبير من خرافة الاعتقاد وفساد العقيدة الذى أخلقه «عبدالله بن سبأ» الصنابل الممنول، ورأس الفتنة وموقدها، ومزيج نارها، وجامع حظيها من أشدات الناس ورنالهم، قال لحنى<sup>(٣٨)</sup>: «أنت الإله حقاً، ففاه على إلى المدائن، وقال ابن سبأ: لم يمت على ولم يقتل ابن ملجم إلا شيطاناً تصور فى صورة على، وعلى فى السحاب، والراعد صوته، والبرق سوطه، ولأنه يزلزل بعد هذا إلى الأرض فيملؤها عدلاً، وهؤلاء يقولون عند سماع الرعد: وعليك السلام يا أمير المؤمنين. قال محقق كتاب «الفرق بين الفرق»<sup>(٣٩)</sup>: «ولا زلنا نرى فى وقت نزول المطر أطفال القاهرة المعزية يجرون حفاة فى مياه المطر ويصيحون بأعلى صوتهن قائلون: يا بركة على زود، ويخطرون على البال أن هذا عن أثر قديم نكل عليهم من عهد الفاطميين».

(٣٣) دائرة المعارف الإسلامية للنashين - مادة بأجوج ومأجوج.

(٣٤) عبدالحمد يونس: معجم الفولكلور - بيروت - ١٩٨٣ - مكتبة لبنان - مادة بأجوج ومأجوج.

(٣٥) ناصر الدين أبوسعيد عبدالله بن عمر بن محمد الشيرازى البيضاوى تفسير أنوار الدرييل وأسرار التأويل - القاهرة - ١٣٤٤ هـ - مطبعة مصطفى البابى الحلبي - سورة الكهف.

(٣٦) فرديان توتل: المنجد فى الأدب والطير - بيروت - المطبعة الكاثوليكية - مادة بأجوج ومأجوج.

(٣٧) كمال الدين محمد بن مرسى الدميرى: حياة الحيوان الكبرى - القاهرة - ١٩٦٦ - دار التحرير للطبع والنشر - مادة بأجوج ومأجوج.

(٣٨) للشريف على بن محمد الجرجاني: التحريفات - القاهرة - ١٩٢٨ - مكتبة مصطفى البابى الحلبي.

(٣٩) حاشية محمد محيى الدين عبدالمعبد مطحاً على السبعية فى كتاب الفرق بين الفرق لجدللقاهر بن طاهر الأسفراينى - القاهرة - د.ت - مكتبة دار التراث.

لقد عاشت الخرافة على ألسنة الناس مئات السنين، وكثيراً ما سمعت «يا بركة على زود، من جدتي وأمي، ولكن لفت نظري أنهما كانا تقولان هذا التعبير في موضع التهمك. فكنت إذا اشتريت شيئاً لا يعجبهما تقول إحداهما «خليه يا بركة على زود». وأشك كثيراً أن أبناؤنا الجيل الحالي يحرّفون هذا التعبير إلا قلة قليلة منهم.

### خرافات الوطواط بين الخوف وفن التجميل:

يخاف عوام المصريين خوفاً شديداً من الوطواط (الخفاش) فهم يعتقدون أن الوطواط لما يلقق في وئح حد ما يطلعلش إلا بالطبل البلدي والمزيكة، وهي خرافة شائعة حتى الآن بين المثقفين وغيرهم، ولعل شدة الخوف من الوطواط ترجع إلى الاعتقاد بأن مصاص الدماء يتشكل في صورة وطواط<sup>(٤٠)</sup> وهناك نوع من الخفافيش يمص دماء الحيوان، وإن تمكن من إنسان مص دمه أيضاً ويسمى «الترافقة»<sup>(٤١)</sup> أو «المصاص» (Vampire)، وفي مصر<sup>(٤٢)</sup> حوالي عشرة أنواع من الخفافيش بعضها يمسبب أشجار الفاكهة، وقد أشار مؤلفا «التفكير الخرافي» إلى خرافة الوطواط الذي يوصلق بوجه شخص ولا يتركه إلا بالطبل البلدي في مقياس الاتجاهات نحو المعتقدات الشائعة تحت رقم (٤٤).

### وطوطة البنات، وفن التجميل:

يعتقد العوام وخاصة في الريف أن طلاء عانة الفتاة قبل أن تصل سن البلوغ بدم وطواط يمنع الشعر من البتات على ذلك الجزء من الجسم، ومن المدهش أن هذا الاعتقاد مازال قائماً إلى يومنا هذا. فقد ناقشت الموضوع ذات مرة مع أحد الأشخاص - ورغم أنه متخصص في علوم الحاسب - إلا أنه أكد لي صحة هذا الموضوع. وأنه تم «وطوطة» فتيات عائلته مما يجعلهن مرغوبات من الخطاب لاشتهار عائلته بذلك. وفي «قاموس المحيط» للفيروز آبادي ت ٨١٧ هـ<sup>(٤٣)</sup> في مادة «خفاف» ودمه (أي الخفافش) إن طلي به على عانات المراهقين منع الشعر.

ويبدو أن الموضوع قد شغل أذهان العلماء منذ زمن بعيد، ففي كتاب «الإيضاح في أسرار النكاح» للشيخ عبدالرحمن الشيزري (ت ٧٧٤ هـ)<sup>(٤٤)</sup> وهو من كتب علم الباء (الجنس)، خصص المؤلف فصلاً كاملاً تحت عنوان «في معرفة ما يمنع من نبات الشعر» في الجزء الثاني من الكتاب وهو الخاص بأسرار النساء. ومن اللافت للنظر أن المؤلف ذكر «صفة دواء يمنع من نبات الشعر» لجاليوس (٩٨٠ - ١٠٧ م) الطبيب اليوناني الذي اثم به أئمة أطباء العرب، كما ذكر عن الشيخ الرئيس «ابن سينا» أن «القفذ إذا طبع بالدهن حتى ينفخ، ثم أخذ ذلك الدهن وذلك به الموضع (العانة) بعد التفت منع من نبات الشعر»، وأن «الصندع المجفف إذا سحق بالخل ويطل على الموضع منع من نبات الشعر»، وأن الأكثر لفعلاً للنظر أن المؤلف لم يذكر دم الوطواط على الإطلاق، ولو حتى كأحد العناصر الداخلة في تركيب الدواء، ورغم أنه ذكر سبعة أدوية في ذلك الفصل.

### خرافة «المبدول» وأطفال الإنس والجن:

رصد الطبيب المصري عبدالرحمن إسماعيل خرافة المبدول<sup>(٤٥)</sup> في كتابه «طب الركة». وكانت تلك الخرافة تستلزم على عقول بعض الفلاحين فيعتقدون أن الجن أبذل ظلمهم بطفل من الجن، وكانت هناك طريقتان لاستعادة الطفل للإنسي، ففي البحيرة وما والاها يدخلون الطفل في تنور (فرن) لا نار فيه وقت الغروب ويطلقون بابه جيداً ويتركونه حتى الصباح، وعند إدخاله في التنور يقولون: «حد الله بيننا وبينكم هاتوا ابننا وخذوا ابنكم».

(٤٠) إبراهيم كامل أحمد: دراكولا بين

العتيقة والخيال - مجلة الفنون الشعبية -

العدد ٣٥ - ٣٦ / يناير - يوليو ١٩٩٢ -

الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤١) منور الجبيلي: المورد قاموس إنكليزي

عربي - بيروت - ١٩٩٨ - دار العلم

للملايين.

(٤٢) الموسوعة الثقافية: مادة خفاش.

(٤٣) الفيروز آبادي: قاموس المحيط - مادة

خفاش.

(٤٤) عبدالرحمن بن نصر بن عبد الله

الشيزري: الإيضاح في أسرار النكاح -

تصحيح محمد سعيد الطريحي - ١٩٨٦ -

(لم يذكر مكان النشر ولا الناشر).

(٤٥) عبدالرحمن إسماعيل: طب الركة -

مادة المبدول.

(٤٦) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد

والتعابير المصرية - مادة: بتدقي -

المشاهدة - حلب النجوم - الشيشية.

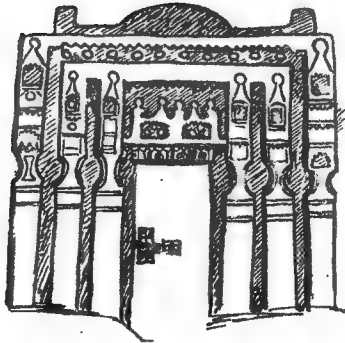


أما في الجيزة ويلى سوف وما جاورهما فيستعيضون عن التتور بقبر مهجور لم يدفن فيه ميت منذ عام على الآن، ويعلق مؤلف كتاب «طب الركة» على ذلك بقوله «هما طريقتان وحشيتان فرما مات الطفل من كنم النفس فى القرن أو فى القبر أو أصابته عوارض خطرة تؤدى إلى هلاكه».

#### حلب النجوم بالذهب البندقى :

الذهب البندقى<sup>(٤٦)</sup> هو عملات ذهبية ضربت فى مدينة البندقية فى إيطاليا، وكان عوام المصريين يعتقدون أن للذهب البندقى فوائد كبيرة منها أنه يمنع «المشاهرة» أى عقم المرأة أو تعويقها عن الإنجاب، كما أنه يستخدم فى «حلب النجوم»، فكان بعض من يدعون للسحر يضعون الذهب البندقى فى إناء فيه ماء، ويجلسون على السطح ليلاً، وعند طلوع نجم مخصوص يزعمونه يقرنون العزائم ويشيرون إلى ذلك النجم، فيدعون أنه ينزل ماء فى ذلك الإناء فيحافظون عليه جداً، ويدعون أنه نافع فى عزيمة تحبب الرجل فى زوجه، وأنه دواء لكل الأمراض الجلدية، وقد تفرد الدكتور أحمد أمين فى «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» بذكر خرافة حلب النجوم، والإشارة إلى أن اصطلاح «حلب النجوم» اصطلاح قديم استعمله أبو العلاء المعرى فى «لزومياته».

أحسب أنى لم أذهب بعيداً حين جعلت عنوان هذه الدراسة «البش فى ركام الخرافة» فركام الخرافات المصرية جد كبير.. تجمع عبر آلاف السنين ومع ذلك فلا تزال بعض الخرافات حية تسمى فى أذهان العامة والخاصة على السواء، ويحقد فيها الجهلة والمثقفون، ويحتاج هذا الركام الضخم إلى مزيد من للبش وتبسيط الضوء عليه.





# شعائر الختان والبتز في النوبة

تأليف: جون كنيدي  
ترجمة: د. أحمد سوكارنو عبدالحافظ

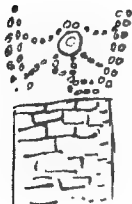
الفصل الثامن من كتاب:

Nubian Ceremonial Life, edited by John Kennedy, University of California Press, 1978.

لقد اكتشف هيرودوت أن المصريين القدماء كانوا يمارسون الختان عندما زار بلادهم في منتصف القرن الخامس (قبل الميلاد) وقرر أنهم أو الإثيوبيون هم أصحاب هذه العادة، ولا تعكس هذه العبارات سوى قدم تسجيل الحقائق في هذا الجزء من العالم. وتدل النقوش على جدران المعابد أن المصريين القدماء كانوا يمارسون هذه العادة خلال عصر الأسرة السادسة أي في 2340 - 2180 قبل الميلاد (جاليونجوى 1963، ص 96). كما كانت هذه العادة شائعة بين قبائل عديدة في الجزيرة العربية في العصر الجاهلي (ليفي 1962، ص 252).

ولا شك أن ختان الذكور مازال شائعاً في الشرق الأوسط. وعلى الرغم من أن الختان لم يذكر في القرآن إلا أنه من أهم ملامح الديانة الإسلامية، كما هو الحال في اليهودية والقسطنطينية. وختان الإناث أيضاً من العادات الشائعة في المجتمعات الإسلامية من الهند إلى المغرب (ليفي 1962، ص 232 ومسيث 1903، ص 16). ويمارس النوبيون العادتين [ختان الذكور والإناث] وهم يقطنون ضفاف النيل من أسوان في مصر حتى دنقلة في السودان.

وعلى الرغم من شيوع وجوبية الختان في الشرق الأوسط فإن الباحثين الذين يدرسون هذه العمليات التناسلية أو يخبرون نظريات علمية لم يهتموا بدراسة هذه المنطقة. ويرجع هذا الإهمال - بلا شك - إلى ندرة المعلومات المتاحة عن ممارسات هذه المنطقة. كما أن هناك سبباً آخر: إن الطقوس التي يتبعها النوبيون لا تتفق مع النظريات التي يقبلونها، فمثلاً معظم النظريات تقوم على نموذج شعائر المرحلة الذي يزعم أن مرحلة المراهقة وهي مرحلة الانتقال إلى سن البلوغ تتميز بالشعائر والطقوس. وللتوصل إلى أهداف الشعائر فإن هذه النظريات تقدم افتراضات تتعلق بحاجة المجتمع إلى تغيير شخصية الطفل. وبصرف النظر عن الاختلافات بين النظريات إلا أنها تتفق على أن الأطفال يصعب إبلاغهم اجتماعياً للقيام بأدوار البالغين وهذه الشعائر تهدف إلى تصحيح هذه الأوضاع (كوهين



Cohen 1964، فرويد Freud 1939، وتينج Whiting وآخرون 1958، يولج Young 1965). ولا يطبق هذا الوصف على العمليات الشعائرية في الشرق الأوسط التي تجرى على أطفال لم يبلغوا سن المراهقة. فبدلاً من التحليل النقدي لمثل هذه النظريات أود هنا أن أقدم دراسة مقارنة وتفسيراً قد يساعدان في إبراز المشكلة العامة.

وسأبدأ بإجراء وصف لشعائر ختان الأطفال اللوبيون في مناطق من النوبة كالديوان وأبوهر في سنة 1933 وكذلك ختان الإناث كما يمارسه اللوبيون اليوم.

### مراسم احتفالات ختان الذكور

يسمح اللوبيون بإجراء الختان في الفترة ما بين أربعين يوماً بعد الولادة وحتى بلوغ سن العاشرة إلا أنهم يفضلون إجراءه ما بين سن الثالثة والخامسة. ويؤكد كبار السن أن احتفالات ختان الذكور (التي تسمى بالي دوى أو الأزواج الكبير) كانت أهم وأكبر شعائر النوبة. وعلى الرغم من أن الختان في النوبة كان يتم بضخامة الكفاية ويحتاج إلى وقت أطول في التخطيط إلا أنه يأتي في المرتبة الثانية بعد الزواج، وأحياناً كانت مراسم الزواج والختان تجرى في نفس الوقت ترشيداً للإنفاق، كذلك كانت بعض العائلات الفقيرة تحتفل بختان عدة أطفال مرة واحدة، وعندما تجري عملية الختان لنجل أحد الأثرياء فإن احتفالات الختان عندئذ تتفق سائر الاحتفالات الأخرى.

ويمكن القول إن الاهتمام بمظاهر الاحتفال يدل على مدى ثراء الأسرة ووضعها الاجتماعي المتميز في القرية. وكانت الترتيبات الخاصة بهذه الاحتفالية تبدأ مبكراً، وكان أقارب والد الطفل يساعدونه في سداد النفقات الأولية، والجزء المتبقى كان يسدد أثناء الاحتفال من خلال النقوط الذي يتم تحصيله. وكانت أهم ترتيبات الاتفاق تلك التي تخصص بتوفير الماشية التي تنحر في هذه المناسبة، ويخطف عدد الحيوانات التي تذبح من منطقة إلى أخرى. ففي الدر والديوان (من مناطق الفاديغا) يعتبر ذبح أربع أبقار من الأمور النموذجية إلا أن العائلات اللرية فقط تتمكن من ذبح هذا العدد من الماشية. كما كانت هناك محاولات لتقليل الإنفاق من خلال التخلي عن بعض فقرات الاحتفال التي تتطلب نحر الماشية. وكانت العائلات الفقيرة تلجأ إلى ذبح الخراف بدلاً من الماشية. وهناك نفقات أخرى تتمثل في الكميات الكبيرة من الحبوب اللازمة لصنع الخبز والكميات الكثيرة من البليح وزجاجات الروائح التي يتم توزيعها على الضيوف. كما يتطلب الأمر توفير ملابس جديدة لأقارب الطفل وتوفير جمل وحمار لهذه المناسبة مما يشكل أعباءً مالية على الأسرة.

وعندما يتفق أقارب الطفل يقوم أحد العبيد بإعلان الختان رسمياً في يوم «جوى نهار»، ويتجهول الرجل في القرية والقرى المجاورة معلناً يوم الختان وتفاصيل الاحتفال. وعندئذ تجتمع النساء في اليوم التالي في منزل الطفل للمعاونة في إعداد الملابس والطعام للضيوف كالشعيرية وخبز اللدة والبليح والأبريق. وتبغق الاستعدادات خمسة عشر أو عشرين يوماً وعندما تم الاستعدادات لهذه المناسبة يقوم العبد بجولة أخرى داعياً الناس لحضور الاحتفال. ويصل الضيوف في أزهي ملابسهم من كل حذب وصوب، بالقوارب أو الدواب أو مشياً على الأقدام.

ولقد أطلق على أول أيام احتفالات الختان اسم «باسم»، حيث تبدأ الموسيقى والرقص ظهر هذا اليوم لتستمر قرابة أربعة أيام بلا توقف، ثم تنجر الأسرة بقرعة وتقيم وليمة للضيوف في المساء.

وكان الطفل ذو الخمس سنوات يتبرأ موقع الشرف مرتدياً ملابس جديدة. وإذا كان من أسرة ثرية يرتدى جلابية حمراء أو بيضاء وقطناً أخضر وطريوشاً أحمر زينة بها حبات السحبة وعلقات ذهبية أو فضية وترتدى الأقارب من النساء «الجرجار» الأزرق المصنوع



من القماش الشفاف فوق فساتين بيضاء، والطرحة الزرقاء الشفافة. أما النساء الأخريات فكان يرتدين ملابس ملونة وحلياً ذهبية، وكان والد الطفل يرتدى «زعبوطاً» (عباءة بيضاء للون) جديداً فوق الجلابية البيضاء.

وكانت عملية الختان تتم في صباح اليوم التالي لاحتفالات الرقص والوليمة. ولم يكن يدرك الطفل أن ثمة عملية سوف تجرى لاستئصال جزء من جهازه التناسلي. وفي الصباح الباكر يتمسك الطفل ويلبس جلابية بيضاء من القماش الخفيف حتى لا يؤثر على الجرح، وتضع للتلاوة الذهبية التي تسمى باندركي أو فرج الله والخاصة بوالدته أو جدته حول عنقه، وتضع امرأة كبيرة السن من الأقارب الحلة (الصبغة الحمراء التي تستخدم للتجميل) في يديه وقدميه، وكذلك الكحل على العينين. وبعد وضع الحلة توضع طرحة امرأة على رأس الطفل. وكانت هذه الإجراءات الوقائية تتخذ ضد الجن المتعطش للدماء والذي يعتدى على الضحية. وكان يعتقد أن هذا الجن يتمسك بالعدوانية نحو الذكور. وكانت الأرواح النيلية الأخرى (مثل الدوجرى وأمن نورتو الخ) تخضعها وتصرفها رموز جمال العروس. وبينما كانت الشعائر تقام في الداخل كانت النساء يرقصن والموسيقيون يمزفون في ساحة الدار.

وفي تلك الأثناء يقدم الأهالي النقوط إلى عائلة الطفل. وكان من النادر تداول النقود في الدولة القديمة لذا كان النقوط في القرن التاسع عشر عبارة عن بلع وأقماغ السكر والقمح والذرة. وكان أحد العبيد يعلن عن الهدايا التي يقدمها الرجال والنساء للآبوين ثم يتم تدوينها بعناية. ويقول بعض الرواة من منطقة أبو هور الكثرية إن تسجيل وتدوين النقوط كان يتخلله الصيحات التي يطلقها أحد العبيد حاملاً سيفه وقالاً: «الله يرزقه بالأطفال». وكانوا أيضاً يقدمون النقوط (عبارة عن عملات معدنية) للحلاق الذي يجري عملية الختان. وكانت العملات المعدنية التي تقدم كنقوط توضع في إناء يحتوي على ماء النيل لتطهير النقود التي يحوم حولها الجن الشرير.

وقد أقر الرواة هناك مظاهر مختلفة عند إجراء الختان حيث يجلس الطفل بملاصحه الرسمية على العنبر محاطاً بوالديه. وكان يوضع طبق من الخنة أمام الأم ويرى من لسان أمام الصبي، ثم تبدأ الشعائر عندما تضع الأم حفة من الحنة على جبين الطفل ثم يثبت الأب عملة ذهبية ويفصل جليبه ذهب على الحنة. ثم يجلس الطفل بسرعة ويقدم الضيوف النقوط، يقوم العبد بإعلان اسم كل من يقدم النقوط. وبعد ذلك يغسل جبين الطفل ثم تقوم خالة الصبي أو إحدى القريبات بحمل الطفل لكي يتمكن الحلاق من إجراء العملية.

وفي أثناء تلاوة البسملة «بسم الله الرحمن الرحيم» يبدأ الحلاق في بتر جلدة الذكر. ونظراً للتحذيرات التي سمعها الصبي ألا يبيكي كالبنايات يحبس الصبي دموعه. وكانت الأم تبعد وجهه حتى لا يرى الجرح مما قد يصيبه بالغم، ثم تضع بيصنتين في إناء صغير وتقربه من أنف الصبي حتى لا يصاب بالإغماء ثم تضع بعض هذا البيض على الجرح.

وفي تلك الأثناء تستمر النساء في الرقص والرقص مطلقين زغاريد الفرحة ويقدمن الانتهاء للصبي: «مبارك للعريس»، ثم تعمل الأم (أو الأخت) الطفل في صحبة الأهل إلى نهر النيل حيث يغسل الطفل بالماء ويبقى الحلاق (أو الداية) جلدة الذكر وعملة قديمة في الماء لتهدئة أشباح النيل.

وبعد الانتهاء من إجراء عملية الختان يتجه الأهل والضيوف في موكب إلى أضرحة أحد الشيوخ المجاورة للقرية. ففي الديوان وتونجالا والمناطق القريبة كان الموكب يتجه إلى ضريح الشيخ شبيكة، وكان والد الطفل يتقدم الموكب حاملاً سيفه ويتبعه الطفل المزين معطياً الحمار، ثم يتبعه أحد العبيد وهو يدق الدف السوداني الكبير على ظهر بعور يحمل كيسين كبيرين «للأسلح» و«الأبريق» لتوزيعها على الضيوف عند ضريح الشيخ. وكانت



تتبع البعير البقرة التي تذبح وتعد وليمة من لحمها عند الصريح، وتتبعهم الأم والأقارب بينما كان الأهالي منتشرين على جانبي الموكب.

ولم تختلف أساليب الرقص في هذه المناسبة عن الرقص في حفلات الزواج. وكانت هناك صفوف من الرجال يقفون وأيديهم متشابكة ولا يفصلهم عن صفوف النساء سوى معلم الرقص الذي كان يتمايل حاملاً عصاه يلوح بها في الهواء ويلعب دوراً هاماً في حفظ نظام الموكب ويحرص على تباعد صفوف الرجال والنساء. ويقف خمسة أو ستة موسيقيين بجانب الصفوف يذفون «التارة» (الدفوف) ويغنون. وكان الموسيقيون إما من النساء اللاتي يرتدين الملابس البيضاء أو من المبيد. وأحياناً كان يسير الموكب لمسافة عشرة كيلومترات حتى يصل إلى صريح الشيخ.

وكان يستقبل راعي الصريح (النقيب) الموكب عند وصوله في الظهيرة، ويقوم بمساعدة بعض الرجال - باستلام وذبح البقرة، ثم يجلس الناس لالتقاط أنفاسهم ويندأون الأحاديث الرديئة. ويبدأ الرجال تحت إشراف النقيب بطهي الوليمة حيث كان يستخدم الإبريق في إعداد الفقة. وكان يحصل النقيب على الرأس والعنق والجلد والأمعاء والأرجل كهدية للشيخ.

ويستأنف الجمهور الرقص والغناء الذي يستمر بلا توقف. وبينما تعد الوليمة يطوف الطفل ووالده وبعض الأقارب صريح الشيخ سبع مرات. وخلال الطواف يطالبون من الشيخ أن يمدد بالصحة والخصوبة والثروة. وكان الذكر أيضاً من أهم مظاهر هذا الاحتفال حيث يتشد الرجال أشعار المدح الصوفية لله وهم يترنمون بأجسامهم في حركات جماعية منتظمة.

ثم تستأنف الاحتفالات في ظهيرة اليوم التالي حين يستقبل خلالها الصبي الزوار الذين يقدمون له التقويط حيث يجلس الطفل في الشرفة مرتدياً جلباباً بيضاء والحلي الذهبية الخاصة بأقاربه من النساء، وكان على الوالد أن يقدم البلع والأسليج، للزوار الذين حضروا لتهنئة الصبي. ويستأنف الغناء والرقص مرة أخرى ليستمر حتى صباح اليوم التالي. وهذا النمط المتواصل من الاحتفال استمر لمدة يومين آخرين، لتصبح فترة الاحتفالات بهذه المناسبة أربعة أيام كاملة.

ولقد كان على الصبي أن يراعى بعض الاحتياطات والإجراءات الوقائية خلال فترة الختان ولعدة أربعين يوماً بعدما، وهي الاحتياطات التي تتعلق بالمشاهدة، إذ هنالك اعتقاد قوي سائد أن الإنسان الذي يمر بفترة حرجة مثل الميلاد والزواج والموت يتعرض للخطر لمدة أربعين يوماً أو حتى حلول الشهر العربي الجديد (انظر الفصل السابع). وخلال هذه الفترة يكون الشخص عرضة لعين الشريرة وللجن لذا فهو يضع الحجاب أو التعميدة التي تحميه من المخاطر التي قد تهدد قدرته على الإنجاب<sup>(١)</sup>.

#### احتفالات ختان الإناث

إن عملية ختان الأنثى التي مازال يمارسها اللوبيون تستدعي بتر البظر وغلق الفرج بنسيج رقيق مما يعد أكثر حدة وتطرفاً من ختان الذكور ويسمى هذا الأسلوب من الختان بالأسلوب «الفروعتي» أو «السوداني»<sup>(٢)</sup>.

وعلى الرغم من أن عملية ختان الأنثى أكثر قسوة إلا أن الاحتفالات تأتي مختصرة وتتم بالخصوصية. وقد يتوكل ذلك مع ختان الذكور، وفي غالب الأحيان تختص النساء بإقامة احتفالات هذه المناسبة التي لا تتطلب استعدادات مطولة كما هو الحال في ختان الذكور.

(١) وضع الأحبة ونحو ذلك على صدر الصبي من الأمور التي حرمها الإسلام، كما ورد في الحديث الشريف عن هذه التعامل وأمثالها - المترجم.

(٢) تذهب الروايات إلى أن المصبريين القدماء كانوا يمارسون عادة الختان للذكور والإناث - المترجم.

وفي الليلة التي تسبق الختان تنزين الفتاة الصغيرة أو «العروس» بالحلي الذهبية وترتدى ملابس جديدة وتُجمل كعروس حقيقية، حيث يوضع الكحل على عينيها والحناء في يديها وقدميها. في الصباح تجتمع نساء القرية في المنزل، وفي هدوء شديد وبلا دغوف أو بطول تقوم الداية بإجراء العملية. وتتولى بعض النساء بسط قدمي الفتاة ويوضع وعاء أو سلطانية أسفل الفتاة لدعوى النظيف والبظر ويتم بتر الشفة الصغرى للفرج وجزء من الشفة الكبرى بواسطة سكين أو شفرة حلاقة. وتشدو النساء قائلات:

«هيا، لقد أصبحت امرأة، لقد أصبحت عروساً الآن»، «أحضروا لها العريس اليوم فهي جاهزة للاتصال الجنسي». هذه الصرخات تتخللها آيات قرآنية وزغاريد.

كما يقول بعض الرواة إن هذه الصرخات والزغاريد تهدف جزئياً إلى كتم صرخات الفتاة، كما يحرق البخور أثناء العملية لطرد الجن والعين الشريرة. ثم توضع الحنة والبيض اللبي ثم يربط القدمان.

وبعد الانتهاء من إجراء البتر تقدم الأم ولحدي القريبات البطح والحلوى والفسار والشاي للضيوف من النساء ثم تذبح العسل عليهن، ثم تقدم النساء التهاني للفتاة وتقدم بعضهن لها الهدايا الصغيرة، وبعض القروط لوالدة الفتاة.

وأحياناً يبقى القدمان مقيدتين لمدة أربعين يوماً، إلا أن جراحها تندمل بعد سبعة أو خمسة عشر يوماً بعد العملية عندئذ ينخلق الفرج تماماً ماعدا الثقب الذي يترك للبظر. ولكي تتعافى الفتاة وتقوى قدرتها على الخصوبة تتغذى على شربة العسل والفراخ وشربة العمام. طوال هذه الفترة تتعامل الفتاة كعروس أو امرأة وضعت طفلاً.

#### معاني الاحتفالات

يعتبر الدوبيون أن عملية الختان من الضروريات للأطفال العاديين ويقدمون عدة مبررات لهذه العملية، منها الالتزام الديني الذي يقره حديث النبي محمد ﷺ. وتعد كلمة «الطهارة»، وهي اسم العملية، كلمة عربية تشير إلى التطهير الشعائري لتلك الأعضاء التناسلية. ويعتقد الدوبيون أن هذه العملية تطهر الطفل وتعدده للصلاة في المستقبل. كما يذهب بعض الرواة إلى أن هذه العملية إجراء وقائي يهدف إلى نشر النظافة، كما تتضمن هذه الكلمات: «عندما يبدأ الطفل في الخدش لابد من ترتيب إجراءات الختان له». كما يعتقد أن للختان مغزى سحرياً في دعم الخصوبة والصحة العامة. ويعتقد البعض أن الختان والبتر عصفران أساسيان لاكمال الرجولة والأنوثة، ويدعم هذا الاعتقاد تلك الفكرة التي تشير إلى أن عملية الختان تعد للشخص للزواج.

وبالإضافة إلى بتر البظر فإن عملية الختان تتضمن إغلاق الفرج بغشاء رقيق. وهذا الإجراء العنيف يهدف إلى المحافظة على العذرية واستبعاد إمكانية الحمل السفاح. فهذه الأسباب تبين أن هنالك اعتقاداً سائداً أن النساء لهن شخصية دائرة وتكمن متاعبها ورعوتها في البظر. ويذهب الدوبيون إلى أن بتر البظر هي الوسيلة الوحيدة لكبح جماح هذه الخلاعة الجنسية في غريزة المرأة وهي الطريق إلى العفة. كما أنه لا يوجد دليل طبي يؤكد أن هذه العملية تسفر عن منافع في الرضية الجنسية لدى المرأة (باركلي 1964، ص 238، ويونابرت 1952، ص 68 - 71).

وهناك تعليق علق آخر للختان والبتر يتصل بالجوانب الجمالية إذ يرى المقبولون على تجربة الزواج أن الأعضاء التناسلية مقززة ولا يمكن للتعامل معها إلا بعد هذه العملية.

#### الختان والزواج

تشابه احتفالات الختان باحتفالات الزواج في القوة، ولا يمكن فهم طبيعتها بدون إبراز هذه العلاقة. فمناصر الزواج تتخلل هذه الاحتفالات بدءاً من الاسم الذي يطلقونه على هذا



للحدث «الزواج الكبير»، وكما يطلقون على الصبي «العريس»، وعلى الفتاة «العروس»، وكذلك بالنسبة لفقرات الاحتفال التي تضم العناصر التالية: المواكب والأغاني والرقصات والولائم وزيارات الأضرحة. وتتطابق هذه العناصر مع شعائر الزواج في الشكل والزمنية لذا يتطلب الأمر أن نقدم وصفاً مختصراً للزواج حتى نستطيع فهم معنى احتفالات الختان (انظر الفصل التاسع).

وتعد شعائر الزواج أكثر تعقيداً من شعائر الختان. فاحتفالات الزواج قد تستغرق خمسة عشر يوماً بينما شعائر الختان لا تستغرق سوى أربعة أيام. كما تتبادل عائلة العروسين الطعام، وتتبعان سلسلة من العادات المطولة لجمع شمل العروسين. ويذهب الزوا إلى أن العائلات كانت تتصافى لإظهار ثروتها وكرمها، وحفلات الزواج والختان كانت فرصة لتحقيق ذلك.

وكانت حفلات الزواج تقام في موسم حصاد البلح حيث تجتمع العائلة ويعود الرجال من المدن، كما أنه موسم تكثر فيه الخيرات. وفي النوبة القديمة كانت حفلات الزواج ترمز إلى التضامن والتماسك الأسرى والاجتماعي. وكذلك نرى أن حفلات الختان تؤدي نفس الوظيفة التي نشهدها في الزواج. بالإضافة إلى أن تقديم النقود والمساعدة في حفلات الزواج والختان تبرز تلك الجماعات التي تعد أهم ملامح النظام الاجتماعي في القرية.

ومن المؤكد أن للزواج أهمية كبرى في دورة الفرد إذ يعتبر المدخل الشرعي لمن الرشد والبلوغ والمكانة الاجتماعية. وتتفق الشريعة الإسلامية مع هذه الفكرة، كما في العبارات الآتية: «الزواج نصف الدين». فبدون الزواج يعتبر الفرد نصف مسلم ولا يحصل على المكانة الكاملة في المجتمع إلا بعد الزواج. وليس للرجال أي دور في شئون المجتمع قبل الزواج. ويمكن قول إن المرأة لا تستطيع أن تثبت أنوثتها وقيمتها الاجتماعية في إيجاب الأطفال إلا من خلال إنماء الزواج. وجملة القول إن الختان والبلوغ من متطلبات الزواج بل ربما تعين للزواج، لذا فإنهما مؤشران على الوصول لمن البلوغ.

وصلاة على الوظائف والمعاني المحددة المتنوعة لاحتفالات الختان التي تشابه بالزواج، كانت لهذه الاحتفالات أهمية كبرى في جوانب أخرى تتصل بالجنس والخصوبة. فقد ناقشت أهمية الخصوبة في حياة اللوبيين، وما ضلله من قلق واهتمام أيضاً ما ترمز إليه (انظر الفصل السابع).

وعند حدوث أزمت دورة الحياة كالميلاد والختان والزواج والتي تسيل فيها الدماء من الأعضاء التناسلية يظل الفرد عرضة للشر لمدة أربعين يوماً. ويظل الفرد طوال هذه الفترة معرضاً لهجمات الأشباح التي قد تسبب المرض أو فقدان الخصوبة أو العقم. فالخصوبة ترمز إلى كتلة هامة من القيم التربوية المتشعبة بالمواطف.

وجدير بالذكر أن القدرة على الاتصال الجنسي تشكل أهمية خاصة في شعائر دورة الحياة في النوبة. ففي عمليات الختان التي تتصل بالزواج تعلى أهمية خاصة لهذه القدرة على الجماع، ويستم هذا الأمر أهميته من القلق والانزعاج الذي يحيط به. وتظهر النتائج المؤلمة للبلوغ عند الزواج، إذ يتطلب الأمر إجراء عملية أخرى لفتح الفرج، وبالرغم من أنه من المفضل أن يقوم العريس بغض بكارة العروس إلا أن الداية هي التي تتولى هذا الأمر إذ تستخدم شفرة حلاقة أو سكيناً لأداء هذه المهمة. ولأن الفتاة تنزوج في من العاشرة أو الرابعة عشر فإنها تتذكر عملية الختان ولكنها تجهل حقيقة وطبيعة الاتصال الجنسي. كما لا تتوقع ماسيغله شريكها في الأوقات الخاصة. فالفتاة تعلمت أن تشعر بالخزي والعار من الأمور الجنسية وتملكها الرهبة من نتائج الاتصال الجنسي. ولوحظ أن الخوف الذي يحيط بالاتصال الجنسي الأول عند الزواج يضاعفه الاعتقاد السائد أن الأشباح تنجذب نحو الدم.





فقد طمعت الفئاة من التقاليد الدوبية أن القيم الشعبية كالصحة والخصوبة ورفاهية أطفال المستقبل تتعرض للخطر في هذه الأوقات الحرجة كالميلاد والختان والزواج وفقرة الحيض. وقد أقر معظم الرواة أن «يوم الذخلة» كان يوماً مخيفاً ومرعباً ويشويه القلق إلا أنهم يراهمون هذه المواقف بالإشاعة التي تؤكد المتعة المصاحبة للاتصال الجنسي.

كما يتعرض الذكور لحالة من الإنهاك النفسي نتيجة مراسم الزواج. وفي ليلة الزفاف يتوقع الجميع أن يدال العريس الاتصال الجنسي مع عروسه المزعومة الخائفة. هذا بالإضافة إلى تعرض الخصوبة والحوية الجنسية والصحة للخطر جراء الأشباح الشريرة التي تعوم حول النماء الملوثة. كما لوحظ أن عدداً من الرواة الرجال أقروا سراً أنهم أصيبوا بالعجز الجنسي والارتباك في الصباح التالي للزفاف. وقد وصفوا المشاعر التي انتابتهم والتي تتسم بالاشمئزاز نحو هذا العمل العنيف، ومشاعر الخوف والرعب من دماء العروس الملوثة. ولم يشعر أحدهم بمتعة الاتصال الجنسي إلا بعد عدة أسابيع.

ويمثل الختان في اللوبة مرحلة تمهيدية لمراسم الزواج، فكلهما أحدث اجتماعية ذات وظائف اجتماعية تتصل بالتضامن الاجتماعي، وهي أحداث تبين أهمية الزواج والمعتقدات والدوافع والمبادئ الاجتماعية التي يجب تأكيدها عند دخول الفرد لمن البلوغ والرجولة. أما حفلة ختان الذكور فتمثل حفلاً للخروج إذ تمنح الأسرة أن لديها طفلاً ذا صحة جيدة وسيصبح صالحاً للزواج خلال عدة سنوات. ويعبر المجتمع بأسره عن الفرحه لهذا الإعلان وتتخذ عدة إجراءات احتياطية لضمان خصوبة الصبي. كما تكتم احتفالات ختان الإناث بالهدوء والسكينة وذلك لوضع المرأة الهامشي في المجتمع إذ لا تمثل هذه الاحتفالات أهمية في دعم العلاقات الاجتماعية في المجتمع ومع ذلك نجد أن هذه الاحتفالات مازالت تحتفظ بعناصرها ومكوناتها وخصوصيتها الاجتماعية.

ويمكن القول إن الاهتمام بالصبي ودعم ويحيي التضامن الجماعي على مستوى العائلة والسلالة والمجتمع. وعلى الرغم من مجموعة القيم والمواقف التي تحيط بالعائلة والأهل والمجتمع إلا أن للتوبيين مبادئ تؤكد انفصال الذكور والإناث وهيمنة الذكور وأهمية السن. وهذه المبادئ تدعما الأدوار التي يؤديها المشاركون في الاحتفال من خلال الأماكن التي يجلسون فيها وأصانيب الحديث في هذه المناسبات حيث تكشفه فيما تمبر عنه من أهداف مما يؤكد قوة الصلة بينهما في عقول الناس. فهذه الحقائق تبين أن الختان والبرتر والزواج مكونات وعناصر تختص باحتفالية واحدة ذات مراسم معقدة ومتشابهة ومعان متعددة. لذا لا يمكن التعامل مع هذه المكونات كشعائر مستقلة ومنفصلة عن بعضها. كما لا يمكن أن ندرس العمليات التناسلية بمعزل عن الشبكة المتكاملة لهذه الشعائر، كما يحدث في الدراسات الثقافية المقارنة.

### التأثيرات النفسية

وتشابه احتفالات الختان في سلوا في صعيد مصر في الكثير من المظاهر مع احتفالات اللوبة التي قمت بوصفها في الصفحات السابقة. وكان عمار (1954) قد قدم تفسيراً نفسياً في قوله «أسلوب لشم الطفل إلى أقرانه من نفس الجنس»، كما يقدم الفرضية النفسية التي تدع به إلى أن العملية والشعائر تساعد الطفل على أن يتأسى بوالده أو والدته وفقاً للنوع، بينما الأساس التي يمر بها تعلمه المطالبات والمسلوبات الاجتماعية التي تقع على عاتقه كأحد أفراد المجتمع، ذكر أن أم أنثى (1954، ص 124، 121). وعلق هونديجمان Honnigmann على احتفالات الختان في سلوا كما وصفها عمر بقوله إن الاحتفالات تتواكب مع فترة المرحلة الأولى لعدة أوديب وأن الأطفال يتم تهديدهم بالختان حتى ينصاعوا لأوامر الكبار. ويختتم قوله: «إن النظرية التي تستخدم عقدة أوديب تبين أن تهديد الأطفال بقطع الأعضاء



التناسلية ثم التنفيذ الفعلي لهذا التهديد يهدف إلى الترويض وسلاسة القيادة، (1967، ص 218).

ويقرر الرواة أن هذه الشعائر كانت لها أثرها الكبير على مواقف وشخصية الأطفال النوبيين إلا أن الانسجام مع ذات الجنس يعد أحد التأثيرات الناجمة عن هذه الشبكة المعقدة من الشعائر. فمعظم شعائر الختان فى النوبة القديمة كانت تقام عندما يصل الطفل مابين الثالثة والسادسة، وهذه الفترة، على حد قول هونيجمان، هى مرحلة عقدة أوديب، وهى مرحلة تتسم بالاهتمام الزائد بالأعضاء التناسلية، والعادة السرية والتظاهر والعدوانية، وتتسم بالخوف على تدمير الأعضاء التناسلية وأوهام جنسية عن الأم. وهى أيضاً مرحلة تكوين الضمير لدى الطفل.

وتتسم هذه المرحلة الحرجة بالصعوبة الجنسية للطفل، هذا بالإضافة إلى محاولاته تعلم اللغة والمشي واكتساب المهارات الضرورية للتعامل مع البيئة. وهذه هى الفترة التى يختارها النوبيون لإجراء العملية التى تنجح فى جذب انتباه الطفل لأعضائه التناسلية، فنجد الطفل الذكر يشعر بالزهور للمراسم والطقوس التى أعدت من أجله، ولاهتمام المجتمع بعوضه الذكرى. وتلك الاحتياطات الشعائرية المتعددة لتجنب المشاهدة والجن الشرير وكذلك التهنئة واللكات التى تتصل بالعملية، كلها أمور ساهمت فى معرفة الطفل بالنواحي الجنسية والزاماتها وتوقعات المجتمع.

وكانت الاحتفالات بختان البنت محدودة إلا أن البنت تتعرض لآلام تناسلية قاسية، ولاتترك موقعها إلا بعد فترة طويلة فهى ترقد مكتوفة القدمين لمدة تتراوح بين خمسة عشر يوماً وأربعين يوماً ولاتفكر إلا فى أعضائها التناسلية. وتذكر النساء الطاعنات فى السن جيداً هذه الفترة المؤلمة رغم مرور خمسين أو ستين عاماً على هذا الحدث. وكانت التحذيرات المستمرة والتنبهات التى تخص بالعفة والزواج تعمل على تعزيز المعرفة الجنسية والفكرات السخيفة للاتصال الجسدى لدى الطفل. كما ساهمت فى المعرفة والانجذاب نحو الجنس تلك المحرمات والاحتياطات التى اتخذت لإبعاد الفطر الذى قد يجلبه الجن الذى يتهم على الأعضاء التناسلية. ويتولد لدى الطفل بعد هذه التجربة إحساس بغموض وأمية الجنس، ومهابة أضرار السلوك الماجن، وكل ذلك يؤدب لديه مسئولية ومعرفة قوية بالأعضاء التناسلية.

وكانت هذه الاحتفالات ذات وقع نفسى متناقض، فهى من ناحية تتميز بتأكيد الذات وتركز على المستقبل. ومن ناحية أخرى، كانت تنص بالألم والرعب والعقاب. وكانت هذه المواقف مناسبة لإدخال الرعب فى قلوب الأطفال ولكبح جماح الرغبات الجنسية الأريبية وتلقين الرادعة مما يؤدى إلى تعزيز تطوير الأنا العليا.

كما ينبغي أن نذكر أن الوالد والوالدة يلعبان دوراً هاماً أثناء العملية. فالأم تساند الطفل بحمله ووضع الأعضاء على الجروح إلخ. أما الحلاق - وليس الوالد - فهو الذى يحدث الجرح. وخلافاً لتفسيرات فرويد، فالتأثير الرئيسى هنا لا يكمن فى كبح الدوافع العدوانية نحو الوالد أو تعزيز الرادعة لأنه من المستبعد أن تتكون لدى الطفل دوافع عدوانية شديدة نحو الوالد النوبى الذى يعمل فى المدينة لفترات طويلة، كما لا يوجد ما يبرر إخفاء الرغبات المحرمة تجاه الأم. كما يؤدى الدور الذى تقوم به الأم فى احتفالات الختان إلى تصاعد اعتماد الطفل عليها.

وكشفت الأدلة أن للتأثير الرئيسى لهذه الاحتفالات على الطفل يكمن فى زيادة توعية الطفل بالأمور الجنسية وتزايد اللقح حول مغزاه الاجتماعى. فقد تعرض الطفل للأم وكان محاصراً بالمحرمات والاحتياطات التى تهدف إلى حماية أعضائه التناسلية من التدمير كما



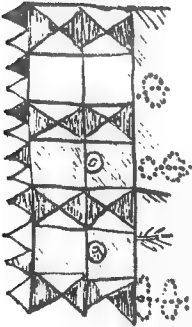
كانت تصامره القوى الغيبية التي تتعلق بالخصوبة. وكان الزواج يلوح في الأفق كحدث منع يكتفه القموض وعدم الفهم مما يندرج بالخطر.

وقد كان عمار على حق عندما قرر أن مراسم الختان لطفل سلوا هي بداية توليه الدور الاجتماعي إلا أن تطبيق نظرية فان جننپ (شعائر المرحلة) على شعائر التوبة إن تحقق هدفاً نظرياً لإفراطها في تبسيط (وإعداد تصورات مسبقة عن) وظائف هذه الشعائر. فالمعايير الفسيولوجية تحدد نوع الطفل الذكري منذ ولادته، ولا يوجد مايسمى بالخصائص الأنثوية التي يستألفونها من خلال العملية (كما اقترح فان جننپ 1960) ويرتفع وآخرون 1958، 1961). ونعم الفرحة والسعادة عندما يكون المولود ذكراً ومنذ هذا التاريخ يتعامل معه الجميع على هذا الأساس. وأثناء العملية يعترف الجميع بذكورته المحددة مسبقاً. فالشعائر تمثل وسيلة اجتماعية تسعى الأسرة من خلالها إلى تأكيد وجودها ووضعها وتضامنها الاجتماعي. وعلى المستوى الفردي يبال الطفل رضاء وموافقة المجتمع على عضويته، فيمنح الاعتراف به على المستويات الأربعة: (1) كفرد ينتمي إلى الذكور أو الإناث، (2) كفرد من أبناء عائلة معينة، (3) كفرد شرعي في المجتمع، (4) كفرد ينتمي إلى العالم الإسلامي. ويهدف هذا إلى دعم تحقيق الذات والرأي الذي يكونه الشخص عن نفسه، وهي من السمات الواضحة في الشخصية الذكورية، وتظهر بشكل جلي لدى كبار السن في التوبة.

ويجب أن أؤكد أن الاعتراف بعضوية الفرد في المجتمع لايعني أن هنالك تحولاً في الأدوار كما يزعم بعض الباحثين حيث إن الأطفال الذين أجريت لهم عملية الختان يستهزئون بالأطفال الذين لم تجر لهم هذه العملية إلا أن ذلك لا يؤثر أو يغير الأدوار التي يقومون بها في المجتمع. إذ يظل الطفل يعامل كطفل وفقاً للمرحلة العمرية. فالختان لايمثل سوى مرحلة إعداد لأدوار مستقبلية - الزواج.

أما الرموز الأنثوية التي تستخدم في ختان الذكور كوضع الكحل على العينين أو الهلة في الأيدي وطرحه العروس فقد تبدو أموراً ترمز إلى الانتقال لمرحلة الذكورة، فمما ينبغي مثل هذه الاستنتاجات من شعائر الختان التي درسها في سلوا ويقرر أنه توصل إلى هذه النتيجة من الملاحظة التي أبدتها الحلاق للذي تولى تنفيذ العملية وهي: «دعنا نضع قطعة للقماش الأنثوية حولك، وبذلك تبدو كأنك حتى تعجب العين الشريرة». ولا أدري كيف نستنتج التحول من أنثى إلى ذكر من مثل هذه العبارات، فالنوبيون يستلكن تماماً هذا التفسير، فهم لا يعتبرون الولد أنثى قبل عملية الختان، فالرمزية توحي أن هناك بعض الفصل الأنثوية المؤقتة ليحتفوا ويتعرفوا على ذكورتهم. ولاشك أن نزع الرشاخ يؤكد ذكورة السبى ويقلل من قيمة الذكورة في الثقافة النوبية.

من الواضح أن هنالك عوامل معقدة فيما يخص بالرمزية في هذه الشعائر مما يعرقل تفسيرها ببس. ربما هو الحال في عبارات حلاقٍ سواء، فالهدف من شعائر الختان هو العمادة من الأشباح الشريرة، لأن هذه المخلوقات تهدد حياة الأطفال الذكور، لذا يسعى القائلون على الختان إلى إخفاء شخصية هؤلاء الأطفال. إذن لماذا يتقمص شخصية العروس بدلاً من شخصية فتاة عادية؟ فالبنات يرتدين زي العروس في ملقوس الختان، وترتدي للساء أثناء الولادة الزرى لترصيه أشباح النهر والذكور أيضاً يرتدون الأزياء النسائية عند الزواج وأثناء المشاركة في حفلات الزار (انظر الفصل العاشر). لذا نجد أن محاولة تفسير هذا السلوك الشعائري على أنه يهدف إلى تجريد الطفل من ذاته الأنثوية يعد تفسيراً يجانبه الصواب ولا يعبر عن حقيقة الموقف. فالإناث اللاتي يتبعن نفس هذه الطقوس لا يهدفن إلى تغيير طبيعتهم الأنثوية.



ولا يميل للتوبيخ خلافاً لما يذهب إليه كل من ويتنج (Whiting 1965) ويونج (Young 1958) إلى محو الخصال الأنثوية لدى الأطفال. فالطفل بالنسبة لهم إنسان غير مكتمل الشخصية، وعلى المجتمع أن يسعى نحو ضمان اكتمال شخصيته من خلال الوسائل الرمزية والمسريرية فالشخصية غير المكتملة دائماً في حاجة إلى الاهتمام الشعائري، والفكرة التي تؤكد أن هذه الممارسات تهدف إلى تغيير نوع الفرد من الأنوثة إلى الذكورة لا مبرر لها على الإطلاق. من المؤكد أن ختان الطفل ما هو إلا تطهير جراحي له ووسيلة فعالة نحو اكتمال للذكورة أو الأنوثة التي تعبر في طور النشأة عند إجراء العملية.

ويعد الختان في رأى الطفل خطوة هامة نحو دعم الذات، فمعظم القيم الثقافية التي لم يفهمها في الماضي، تتبلور صورتها لديه من خلال هذه الشعائر. وفي نفس الوقت، تتطلب معرفته بذكورته أو أنوثته في الوجدان، فبدرك ذكورته وما تصاحبها من صلاحيات. كما شاهد الأدوار التي من المنتظر أن يؤديها في المجتمع أو المنظومة الكونية. وتلك الأمور المتكونة للشخصية كانت لا تخلو من الآلام والخوف من المخاطر الغيبية. وهكذا نجد أن هذه الشعائر ذات طيبة وغيبية متناقضة، فهي تتضمن الخير والشر والمتعة والألم.

ولاشك أن هنالك اختلافاً واضحاً في المكانة الاجتماعية بين الجنسين في الشعائر اللربية، مما يعكس الاتجاهات الثقافية السائدة. ففي شعائر الذكور تسود العناصر الإيجابية المدعمة لذات. كما أن للشعائر الأنثوية بعض العناصر الإيجابية إلا أنها تركز على العقاب والسيطرة الاجتماعية. كما توضح الشعائر للفئة أن مسئولية إنجاب الأطفال تقع على عاتقها. إن هنالك اعتقاداً بأن المرأة لا تستطيع السيطرة على رغبتها الجنسية، فهي تدرك أن لديها عنصرًا أنثوياً يجذب إليه الرجال مما يندّر بنتائج اجتماعية خطيرة. فمن حصر علاقتها الاجتماعية في مستقبل حياتها تدرك الفئة أنها ذات طيبة عاطفية وأنها تنفقد إلى الفكر والسلوك الأخلاقي، وأنها مسلعة من الدرجة الثانية ولا يسمح لها بدخول المساجد وخاصة في فترة الحيض. سرعان ما تكشف الفئة أن ضعفها وميولها الجنسية تشكل خطراً على شرف العائلة. ولاشك أن ما يسميه أنطون (Antoun 1968) (ص 672) بمبادئ الأخلاق، تلعب دوراً هاماً في إقامة شعائر الختان، ولكن لفئة تدرك أن الشرف والصلاحيات الاجتماعية تأتي في المرتبة الثانية للعقاب والألم. وسيطر على عقل الفئة مشاعر الخوف الجنسي والقلق الذي يتعلق بمسؤوليات القدرة على الإنجاب وانطباعها بأنها أقل مكانة من الرجل.

ومن الواضح أن هنالك أيضاً بعض المظاهر الاجتماعية التي تدعم الذات ونشدها في التأكيد على الدور الأنثوي في الإنجاب والمأذبية الجنسية، هذا رغم أن أهمية هذه المأذبية لا تعتمد المرأة بنفسها. تعكس التعلق الثقافي من الجنس. كما نشهد دليلاً آخر على هذا التعلق عندما يرحل الزوج للعمل في المدينة، فنلجأ المرأة لإجراء عملية غلق الفرج كوسيلة لإنجاب وإخلاصها وعفتها خلال فترة غيابه. كما وجدنا حالات أخرى اضطرت فيها الفتيات العذارى إلى إجراء العملية مرة ثانية عندما قررت امرأة كبيرة من الأقارب أن العملية الأولى لم تجر بالطريقة التي ترضى الزوج المرتقب ولا توحى بالعبقة والطهارة.

وهذه الاختلافات بين الجنسين في الشعائر والطقوس تعكس مبادئ انفصال أو عزل الجنسين وبعيدة جلس على جنس آخر، وهي مبادئ ذات أهمية بالغة في النظام الاجتماعي اللربي. ربما يعتبر المشرق الأوسط أكثر مناطق العالم صرامة في القواعد الاجتماعية التي توجب انفصال الجنسين. ولا يوجد مكان في العالم تقوم فيه التفرقة الجنسية على الإيمان بأن الرجال والنساء مراتب مختلفة من الناس. واللوبيون يؤمنون بهذه الأفكار والممارسات الإسلامية العامة. فرجال اللوبة ونساءها يعيشون فترات طويلة من حياتهم وسط مجموعات من نفس جنسهم. وتوجد هذه الفروق الجنسية في رموز وأنماط سلوكية عديدة. وقد لعبت



المالة المهجرة كأحد أنماط الحياة في النوبة دوراً أساسياً في اتساع الفجوة بين عالم الرجال وعالم النساء .

وهكذا يتضح أن الطفل للنوبي كان يتحرك في محيط اجتماعي يتسم بالانفتاح. وبالنسبة للمجتمع كانت مراسم الاحتفالات بالختان تجسد وتدعم هذه التركيبة الاجتماعية، أما بالنسبة للطفل فكانت هذه الشعائر تغرس في وجدانه شكل ومضمون هذه التركيبة كما تتعد موقعه في هذه المنظومة.

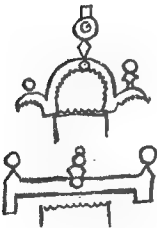
#### التغيرات التي طرأت على الشعائر

تعتبر طقوس الختان من أكثر شعائر اللوبة التي طرأت عليها التغير في السنوات الأخيرة. فعملية الختان صارت مطلباً دينياً بسيطاً ويجريها اليوم للحلاق في مناسبة خاصة، كما هو الحال في مناطق عديدة في مصر، ولم تعد احتفالاً كبيراً يشارك فيه المجتمع وتقام فيه الولائم. ومازال الطفل يحصل على بعض الهدايا من أقاربه في يوم العملية، ويقدم الأوبان البلح للضيوف. ومازالت الإجراءات الوقائية تتخذ ضد العين الحسودة والشامرة. والمبررات التي دفعت إلى هذه التغيرات تتمثل في التكاليف الباهظة لهذه الاحتفالات والتي لم تعد تتحملها إمكانيات أهل القرية.

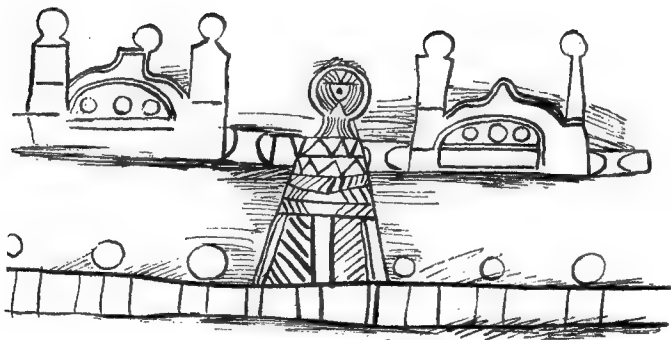
بيد أن احتفالات الختان بالنسبة للإناث مازالت تحتفظ بشكلها القديم. ويرجع ذلك إلى انزوال النساء وابتهادهن عن المؤثرات الثقافية، هذا فضلاً عن بساطة طقوسهن بالمقارنة بطقوس وشعائر الرجال. والتغير الرئيسي في ختان الإناث يكمن في أن طبيعة العملية أصبحت أقل عنفاً. وهناك اتجاه للتخلي عن الطريقة الفرعونية، واستبدالها بالطريقة المصرية، والتي تكتفي ببتر بسيط للظفر مما لا يتطلب إجراء عملية أخرى لفتح الفرج أثناء الزواج. وهذا التغير نحو الاعتدال تسانده الآراء الإسلامية، مثل «مهورها ولا تبالفوها» (ترمدهام Trimmingham 1965، ص 182). والمواقف المتغيرة تتضح من العبارات التي يرددنها اللوبيون: إن الطريقة المصرية لا تحرم المرأة من متعة الجماع.

وهناك أدلة تبين أن هذه التغيرات الشعائرية تتسق مع التغيرات الأخرى في الثقافة النوبية. فالظروف التي دفعت الرجال اللوبيين للعمل في المدينة حيث تأثروا بالقيم الحضرية، وهي نموذج للقيم التي تنصل بالثقافة القومية المصرية، وبفقدان أشجار النخيل والمصادر الزراعية أصبح اللوبيون يعتمدون على الأوراق المالية ولم تعد الأرض الزراعية تمثل أي أهمية بالنسبة لهم. ويصاحب هذا التغير ضعف الانتماء للسلالة وما يتعلق بها من قيم وابتهاجات. وصارت هذه التغيرات واضحة ومنوح الشمس في الجزء الجنوبي من النوبة المصرية. فالدراسات التي أجريت قبل التهجير تبين أن النظام الاجتماعي في بعض مناطق الناديجا يركز كلياً على الأسرة الصغيرة وعلى العلاقات التي يكونها الفرد ذاته ولا يقوم على القبيلة والسلالة كما كان في المامسي (فيرنيا Fernea 1967، ص 260 - 286).

وقد أسفرت هذه التغيرات التي صاحبها للتعليم المتزايد والاتصال الدائم بالعالم الخارجي من خلال المنياع والمجلات والصحف ووسائل المواصلات عن تغيرات وتعديلات في مفهوم الزواج وفي مكانة المرأة. وعلى الرغم من المحاولات الجادة للحفاظ على العادات والتقاليد إلا أن اللوبيين تخلوا عن قيم مثل الزواج من بنت العم أو إنجاب أطفال كثيرين، رغم أهميتها بالنسبة للوبيين إذ لم تعد الخصوبة والقدرة على الإنجاب من الأولويات. كما فقد مبدأ هيمنة الذكور فعاليتها ويرجع ذلك إلى انتشار الأفكار الغربية التي تنادي بالمساواة بين الجنسين، كما ساهم رجال النوبة الذين يصطحبون زوجاتهم للحياة في المدن في انتشار هذه الأفكار على نطاق واسع (جايزر Geiser 1967). كما كانت لهذه التغيرات أثر واضحاً على الحياة المنزلية التي اعداد عليها الذكور والإناث في النوبة.



ولأن هذه المبادئ والقيم الاجتماعية كانت تدعم وترتبط بالنظام المعقد لختان وشعائر الزواج، فليس من الغريبة أن تؤدي التغييرات الاجتماعية إلى تفريغ هذه المفاهيم والقيم من مضمونها ومغزاها العاطفي. وهذا التفسير يدعمه التمييز الجنسي الذي طرأ عليه التغيير. فقد كانت أن تختفى احتفالات ختان الذكور إلا أن احتفالات النساء لم تتعرض للتغيير، رغم أنها بدأت تستجيب للتغيرات التي حدثت في الدور للنساء في المجتمع.



# السكّنة في المثل الشعبي

د. إبراهيم الدسوقي

Dictionary of Language and Linguistic. Harrmann ed. Stark Applied Science Publishers. LTD. London. 1973, P. 166.

Ibid. P. 241. (٢)

Longman Dictionary of Applied Linguistics Jack Richards, and others, England, 1985, P. 210.

Adictionary of Linguistics and (٤) Pgonetlus, David Crystal, Basil Blackwell, Oxford, 1987, P. 223.

(٥) انظر:

- Dictionary of Language and Linguistics, 241.
- Longman Dictionary of Applied Linguistics, P. 210.
- Dictionary of Linguistics and Phonetics, P. 223.

(٦) يقابل هذه تشاغلالت السكّنة في العربية علىاسر لنوية أخرى في الإنجليزية مثل: um, er, ah, um.

Dictionary of Language and (٧) Linguistic, P. 241.

Longman Dictionary of Applied (٨) Linguistics, P. 210.

السكّنة Pause هي ورقة قصيرة أثناء الكلام، تقع غالباً قبل الوحدات التي تعمل معلومات ذات أهمية خاصة، أو الوحدات ذات الأهمية الأقل، (١). وهي تمثل انتقال Transition أثناء الكلام. فهي خاصة فنولوجية تتعلق بالطريقة التي ترتبط بها الكلمات مع بعضها البعض، (٢). وهي تمثل فجوات Gaps أو تقاعسات Hisitations أثناء إخراج المنطوق (٣).

ويستخدم مصطلح «السكّنة» على نطاق واسع في الدراسات اللغوية Linguistics، وعلم الأصوات Phonetics وعلم اللغة النفسي Psycholinguistics حيث قامت محاولات جادة لتقديم وصف دقيق لأنماط هذه الظاهرة، ووظائفها، والنتائج المترتبة على هذه الأنماط والوظائف (٤).

ويفرق اللغويون بين شكلين من أشكال السكّنة هما (٥):

– السكّنة الصامتة Silent Pause، وهي التي تتم في شكل فترة الصمت التي تتم بين الكلمات.

– السكّنة المشغولة Filled Pause، وهي السكّنة التي تشغلها بعض التجمعات الصوتية التي لا علاقة لها بمعنى الجملة مثل: آ، ولم، أو كلمات مثل: أعني، وأقصد، وفي الواقع، .... إلخ (٦).

ويسمى بعضها بالوقف المفتوحة Open Juncture، والوقف المغلقة Cloused Juncture، ويسمى البعض الآخر بالانتقال Transition (٧).

ويستخدم الذين يتحدثون بهله – غالباً – وفقات أكثر من هؤلاء الذين يتحدثون بسرعة، فعندما يتحدث الناس يصبح أكثر من نصف الوقت الذي استغرقه المنطوق في الوقفات (٨).

(١٠) حيث يعنى «مقطع النطق عدد أكثر كلمة» وهو ما يكون لغوياً، أو استثنائياً، أو تكراراً أو تنكيراً، أو ترشيداً. وبغالبه يلزمه تحويلات ترجع إلى سمة أشباه هي: الساكن، والروم، والإشمام، والإنبال، والزيادة، والصنف، والنقل، وهذه الأوجه كما يقول الصبان مختلفة في الحسن والجمال.

– حاشية الصبان على شرح الأسموعلى، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي، د. ت. ٢٠٣/٤ – ٧٠٤، والناشر:

– إرتشاف الصربى من لسان العرب، أبو حيان الأندلسى، تحقيق: مصطفى النحاس، ط ١، ١٩٨٤م. ٣٩٢/١.

– شرح المفصل، ابن عميل، عالم الكتب، بيروت مكتبة الفانجى، القاهرة، د. ت. ٤٥/٩ – ٩٠.

أوضح المسالك، ابن هشام، دار الفكرة الحديثة، بيروت، ط ١٩٦٦م/٣/٧٨٦، ط ٢، ١٩٨٠م/٤/١٧٠ – ١٨١.

(١١) صرح ضياء التجويد الوقف بأنه «قطع الصوت عدد أكثر الكلمة زمناً يدخل فيه عدة بنية استتلاف القراءة، لا بنية الإعراض عنها، ويلبى معه البسمة في فروع السور، ويكون على رموز الألف، وأواسطها، ولا يكون فيما أصل رسم» ويقسمه للماء إلى وقف اختياري، ووقف اضطراري، أما القطع فهو «قطع للقراءة رأساً، أي الانتباه منها والصمت هو قطع الصوت زمناً دون الوقف من غير نفس بنية المدة إلى القراءة، ويكون في وسط الكلمة، وفي آخرها، وعدد الرسل بين السورتين، انظر:

– النشر في القراءات العشر، ابن الجزرى، مراجعة الشيخ على محمد الضباع، المكتبة التجارية الكبرى، د. ت. ٢٠٩/١ وما بعدها، باكستان ١٣٩١هـ، ص ١٥٣ وما بعدها.

– شرح طيبة النشر في القراءات العشر، الجزرى (أحمد بن محمد بن محمد بن حلى توفي ٨٥٩هـ). تحقيق: الشيخ على محمد الضباع، مصطفى البابى الحلبي، ط ١، ١٩٥٠م، ص ٢٥، ٤٢، ٣٦.

– القطع والانتشاف، أبو جعفر النحاس (ت ٣٣٨). تحقيق أحمد خطاب للمع.

وقوف العلماء على بعض وظائف هذه السكتة أثناء النطق بالكلام، منها: التقاط الأنفاس، وتحديد الروابط النحوية، وإتاحة الوقت لترتيب المادة الجديدة<sup>(٩)</sup>. إلى جانب وظائف أخرى متحارب الصفحات التالية إظهار بعضها من خلال لغة المثال الشعبي.

وتختلف السكتة - بهذا المفهوم - عن الوقف الذى تحدث عنه النحاة فى اللغة العربية<sup>(١٠)</sup>، وتختلف عن «الوقف» والقطع، والسكتة، فى علم التجويد<sup>(١١)</sup> حيث تمت معالجة هذا الموضوع فى إطار ما يحدث للحرف الموقوف عليه كأن يكون بزيادة «هـ»، زيادة لازمة، أو غير لازمة... أو إبدال الحرف الموقوف عليه «شيناً»، إذا كان كاف المؤنث، أو يكون بالسكون الصريح، أو بالإشمام، أو الروم، أو التضعيف، أو يكون بإبدال حركة الإعراب حركة طويلة، أو نقل حركة الموقف عليه إلى الساكن قبله، أو الوقف على الهزة بتخفيفها، أو الوقف على تاء التأنيث بقلبها «هـ» والوقف على الألف بزيادة «هـ»، أو الوقف على النون الحقيقية بقلبها ألفاً ويمكن الرجوع إلى المظان للوقف على مزيد من المعلومات حول هذه القضية.

والعامية، - لغة الأمثال الشعبية، موضوع الدراسة - لغة غير معربة، ومن ثم لا يكون هناك تأثير لهذه «السكتة» سوى كونها عنصراً من عناصر توصيل المعنى، يقف جنباً إلى جنب مع المفردات، والنظام النحوى الذى صبت فيه.

تقوم للغة بأداء الوظائف التالية<sup>(١٢)</sup>: الوظيفة الفكرية Ideational أى: «أن تكون اللغة وسيلة ناقلة للأفكار، والوظيفة التفاعلية Interpersonal حيث «يكون المرسل والمستقبل فى حال اتصال»، والوظيفة السياقية Contextual حيث تكون الرسالة بين المرسل والمستقبل مناسبة للسياق الذى صيغت فيه. وطبقاً للوظيفة التى يتم دراسة اللغة فى إطارها يكون النظر فى بنيتها.

فالمجملات فى اللغة تقوم على ركيزتين أساسيتين<sup>(١٣)</sup> هما المسند إليه والمسند، وتختلف طبيعة المسند إليه باختلاف الوظيفة التى تؤديها اللغة فيكون المسند إليه مبتدأ، أو فاعلاً نحوياً Grammatical Subject كما فى:

الولد مات

مات الولد

حيث وقعت كلمة «الولد» من ناحية البنية للنحوية مبتدأ، ومات، خبراً جملة فعلية له، ووقعت فى المثال الثانى فاعلاً نحوياً للفعل ومات.

ويكون المسند إليه فاعلاً منطقياً Logical Subject إذا كان هو المؤدى الحقيقى لحدث الفعل المرجود فى الجملة كما فى:

الولد ألقى الحجر

ألقى الولد الحجر

حيث قام «الولد» بأداء «إلقاء الحجر» فكان فاعلاً منطقياً فى الجملة الأولى والثانية.

ويكون المسند إليه فاعلاً نفسياً Psychological Subject وهو ما يدخل فى العبارة باعتبارها رسالة داخل محيط أوسع، وتقوم هذه الرسالة على طرفين هما:



الموضوع Theme، والمحمول Rheme، وهما طرفا القضية المنطقية<sup>(١٤)</sup>، فالموضوع هو محور الرسالة، وهو المحضر القابع في أول الرسالة حيث يمثل بين المرسل والمستقبل حداً أدنى من المعرفة المشتركة بينهما، فهو أساس متفق عليه Given، أى يتبنا المرسل بأن المستقبل يشترك معه في معرفته، أما المحمول فهو المعلومة الجديدة التى يقدمها للمرسل إلى المستقبل، أى: ما يتبنا المرسل بأن المستقبل لا يعرفه. والفاعل النفسى، أو الموضوع، أو الأساس المتفق عليه من جهة فى مقابل المحمول، أو المعلومة الجديدة من جهة أخرى هما ركنا ما يسمى ببنية المعلومة Formation Structure<sup>(١٥)</sup>. وذلك فى مقابل ما يسمى ببنية الجملة وقد يكون هذا الفاعل النفس، أو الموضوع، أو المتفق عليه، ضميراً، أو اسماً، أو جملة شرطية، أو حتى جملة كاملة، كما فى:

أنا (لا أعرف) .

معلومات الجندى (مرتجلة) .

فجأة (هرب من القاعة) .

الذى بيته من زجاج (لا يلقى الناس بالحجارة) .

ويعرف طرفا الإسناد عدد المناطق بالمنطقة المنطقية. فالحد المنطقى هو اللفظ الذى يصلح لأن يخبر به وحده، أو يخبر عنه وحده،<sup>(١٦)</sup> . ولا عبارة لعدد الألفاظ التى تحدد هذا الحد المنطقى<sup>(١٧)</sup> . فقد يكون كلمة واحدة كما فى: ملك، زبد يكون كلمتين كما فى: :ملك مصر، أو أكثر من كلمتين كما فى: زاويتنا القاعدية فى المثلث المتساوى الساقين، ومثل المربع المنشأ على وتر الزاوية فى المثلث القائم الزاوية، وهكذا..

ويتم تحديد الموضوع، أو المتفق عليه، والمحمول أو المعلومة الجديدة من خلال اللبر الأساسى Fundamental (السلطة اللفظية) .

واستناداً إلى هذا الأساس النظرى، سيحاول البحث النظر فى لغة الأمثال الشعبية، للوقوف على مواطن السكتات فيها.

وبالنظر فى الأمثال - موضع الدراسة - يمكن أن نقسم السكتة إلى المستويات التالية:

١- سكتة كبرى، وهى السكتة التى تقع فى آخر المثل، سواء استؤنف الكلام أو لم يستأنف ويميز لها بالرمز (■) .

٢- سكتة وسطى، وهى السكتة التى تكون فى نهاية شطر المثل، إذا كان يتكون من أكثر من شطر، ويميز لها بالرمز (▲) .

٣- سكتة صغرى ١، وهى السكتة التى تكون بعد الموضوع ويميز لها بالرمز (※) .

٤- سكتة صغرى ٢، وهى السكتة التى تكون بعد المحمول الأزل إذا تحددت المحمولات فى المثل، ويميز لها بالرمز (©) ويمكن التمثيل لذلك بالأمثلة التالية:

أولاً: السكتة الكبرى: وهى تكون فى نهاية المثل، طويلاً كان أو قصيراً، قائماً على شطر واحد أو أكثر. ويمكن التمثيل لذلك بما يلى:

- أكل الحق طبع ■

- بَرّه ورده، وجوه قردة ■

وزارة الأوقاف بالعراق. مطبعة المائى. بغداد ١٩٧٨م.

- هداية النازى إلى تجويد كلام البارى. عبد الفتاح السيد عجمى للترصيفى. حقوق الطبع محفوظة للترصيف، ١٦. ١٩٨٢م. ص ٤٩ وما بعدها.

Language Structure and Language (١٢) Function, M. A. K. Halliday, net horizons in linguistics, penguin Books LTD Harmonds - eod, Middlesex, England, 1975, p. 140.

Language Structure and Language (١٣) Function, p. 141 - 144.

(١٤) يعرف المناطقة الموضوع بأنه ذات مشخصة تطلق على صلة من الصفات، ويجب أن يكون كذلك دائماً وينظر إليه على هذا الأساس، أما المحمول فهو ما يثبت شيئاً لشيء.

انظر:

المنطق الصورى: عبد الرحمن بدرى. مكتبة النهضة العربية المصرية. ط ٣. ١٩٦٩. ص ١٢١.

Language Structure and Language (١٥) Function, P. 162

(١٦) المنطق الشجيهى. أبو العلا عفيفى. مطبعة لجنة التأليف والترجمة. القاهرة. ١٩٤٧م. ص ١٢ - ١٣.

(١٧) انظر السابق، ص ١٢ - ١٣.

■ الأب عاشق، والأم غيرانة، والبيت حيرانة ■

■ قالوا للديب: حيسحوك فى القم، قام عيط، قالوا: دا:

شي تحبو، قال: خايف يكون الخير كذب ■

وقص على ذلك بقية الأمثال موضع الدراسة، أو خارج موضع الدراسة، فالسكته الكبرى تكون فى نهاية المثل. حيث تم تقديم المعلومة التى يحملها المثل كاملة.

ثانياً: السكته الوسطى: وهى التى تتم فى داخل بنية المثل، وتكون فى نهاية أشطر المثل، حيث يمثل كل شطر معنى كاملاً، فقد يكون المثل قائماً على:

شطرين، كما فى:

■ بره وردة ▲ وجوه قردة ■

حيث تكون سكته وسطى بعد كلمة «وردة»، باعتبارها نهاية شطر مع كلمة «بره»، وسكته كبرى فى نهاية المثل بعد كلمة «قردة»، باعتبارها آخر المثل.

ثلاثة أشطر، كما فى:

■ الأب عاشق ▲ والأم غيرانة ▲ والبيت حيرانة ■

حيث تكون سكته وسطى بعد كلمة «عاشق»، حيث نهاية الشطر الأول، وسكته وسطى أخرى بعد كلمة غيرانة حيث نهاية الشطر الثانى، وسكته كبرى بعد كلمة حيرانة حيث نهاية المثل.

ثالثاً ورابعاً: السكته الصغرى ١ التى تكون بعد الموضوع داخل المثل، إن كان ذا شطر واحد، أو فى داخل كل شطر على حدة، إن كان المثل ذا شطر واحد أو أكثر. أما السكته الصغرى ٢ فتكون فى المثل إذا كان يشتمل على أكثر من محمول فى المثل، أو فى أشطره إن كان يقوم على أكثر من شطر. وتظهر السكته الصغرى ١، ٢ فى داخل المثل القائم على العناصر التالية:

١- موضوع + محمول كما فى:

■ الجوع \* كافر ■

■ ابن الحرام \* ماخلاش لايين الحلال حاجة ■

■ الذى تعرف ديتة \* اقلته ■

حيث تكون السكته الصغرى ١ بعد كلمة: الجوع، والحرام، وديتة التى تمثل الموضوع فى كل مثل، ثم السكته الكبرى فى نهاية كل مثل.

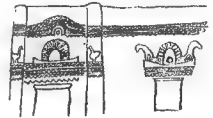
٢- موضوع + محمول ١ + محمول ٢ كما فى:

■ الدراهم \* مراهم © تخلى للعويل مقدار ■

■ جفن العبد \* جراب ما يملاه إلا القراب ■

■ زى شرابة الخرج \* لا تعدله © ولا تميله ■

فكل محمول مرتبط بالموضوع الأصلي، ويضيف معلومة جديدة بشأنه، وقد جاءت السكته الصغرى ١ بعد كلمة «الدراهم»، فى المثل الأول، وجفن العين، فى المثل الثانى،



ودى شراية، الفرج فى الملل الثالث، وجاءت السكنة للصغرى ٢، بعد كلمة «مراهم»، فى الملل الأول، وجراب، فى الملل الثانى، ولا تعدله، فى الملل الثالث، وجاءت السكنة الكبرى فى نهاية كل ملل.

٣- موضوع + محمول + محمول + محمول كما فى:

— إن شفت أعمى \* دبه © وخذعشاه من عيو ©

مانتش أرهم من ريو ■

بعد «إن شفت أعمى»، والسكنة للصغرى ٢ بعد كلمة «دبه»، و«عيو»، وجاءت السكنة الكبرى فى نهاية الملل.

٤- موضوع + محمول + محمول + محمول كما فى:

الصقره صقر (٧) وله همة (٧) يموت ما لجرع (٧) ماينزل على رمة ■ فجاءت السكنة الصغرى ١

فجاءت السكنة للصغرى ١ بعد للموضوع «الصقر»، والسكنة للصغرى ٢ بعد المحمول الأول «صقر»، والمحمول الثانى «وله همة»، والمحمول الثالث «يموت ما لجرع»، والسكنة الكبرى فى نهاية الملل عند كلمة «رمة».

٥- وقد يكون الملل قائماً على شطرين، يتكون كل شطر من موضوع ومحمول فنكون الصورة على النحو التالى:

موضوع + محمول، موضوع + محمول كما فى:

— جهال الكحل \* تظننها المراد ■ وكتر المال \* تظننها السنين ■

— السر بين اتنين \* درج وبين ثلاثة \* فتح الباب وخرج ■

— إن تكلت لغوى \* جت فى وشى وإن تكلت لتحت \* جت فى حجرى ■

فجاءت السكنة الوسطى بعد كلمة «المراد»، فى الملل الأول، و«درج»، فى الملل الثانى، و«وشى»، فى الملل الثالث. وجاءت السكنة للصغرى ١ بعد كلمة «الكحل»، و«المال»، فى الملل الأول، و«التنين»، و«ثلاثة»، فى الملل الثانى، و«لتحت»، فى الملل الثالث. بالإضافة إلى السكنة الكبرى فى نهاية الأمثال الثلاثة.

٦- وقد يكون الملل قائماً على ثلاثة أقطر، كل شطر منها يقوم على موضوع ومحمول، نكون صورته على النحو التالى:

موضوع + محمول، موضوع + محمول، موضوع + محمول كما فى:

— الفار \* وقع ما لسقف ■ قالوا لفظ \* : اسم الله عليك ■

قال \* : سببى خلى العفاريت تركبى ■

فجاءت السكنة الوسطى فى نهاية كل شطر، أى بعد كلمة «السقف»، و«عليك»، وجاءت السكنة للصغرى ١ بعد كلمة «الفار»، و«اللفظ»، و«قال»، والسكنة الكبرى بعد كلمة «تركبى»، فى نهاية الملل.

٧- وقد يكون الملل مشتملاً على موضوعين ومحمول واحد، فنكون صورته على النحو التالى:



موضوع+ موضوع+ محمول كما فى:

- بيع بخمسة \* واشترى بخمسة \* يزرّك الله بين الخمسين ■

فجاءت السكّة الصغرى ١ بعد كلمات: «خمسة، آخر الموضوع الأول، وبخمسة آخر الموضوع الثانى. حيث لم تقدم معنى جديداً، وجاءت السكّة الكبرى فى آخر المثل بعد كلمة «الخمسين».

٨- وقد يكون الموضوع الثانى ذا محمولين، فتكون صورته على النحو التالى:

موضوع+ موضوع+ محمول+ محمول كما فى:

- إن لهبوا الكلب الكشمير \* ومشوه فى النقارة \* ما ينسأش قولة كشكش © ولا نيامته فى الخرازة ■

فجاءت السكّة الصغرى ١ بعد كل من الموضوعين عند كلمة «الكشمير»، والنقارة، وجاءت السكّة الصغرى ٢ بعد المحمول الأول الذى ينتهى بكلمة «كشكش». ثم جاءت السكّة الكبرى فى نهاية المثل عند كلمة «الخرازة».

٩- وقد يكون المثل قائماً على ثلاثة مواضع ومحمول واحد، فتكون الصورة على النحو التالى:-

موضوع+ موضوع+ موضوع+ محمول كما فى:

- خذتك عواز \* خذتك نواز \* خذتك أكيد العواز \* كدت أنا روى ■

فجاءت السكّة الصغرى ١ بعد كلمات «عواز، آخر الموضوع الأول، ولواز، آخر الموضوع الثانى، والعواز، آخر الموضوع الثالث، وجاءت السكّة الكبرى فى نهاية المثل على كلمة «روى».

١٠- وقد يكون الموضوع الأول متبرعاً بمحمولين، والموضوع الثانى متبرعاً بمحمولين فتكون الصورة على هذا النحو:

موضوع+ محمول+ محمول، موضوع+ محمول+ محمول كما فى:

- قال ياربى \* دخلنا بيت الظالمين © وطلعنا سالمين ▲ قال \* إيه دخلك © وإيه خرجك ■

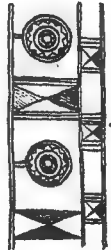
فجاءت السكّة الصغرى ١ بعد كلمتى «ياربى، وقال، آخر الموضوعين»، وجاءت السكّة الصغرى ٢ بعد كلمة «الظالمين»، ودخلك، آخر المحمولين الأولين من المثل. وجاءت السكّة الوسطى بعد كلمة سالمين نهاية شطر المثل الأول، وجاءت السكّة الكبرى آخر الشطر الثانى.

١١- وقد يكون الموضوع الأول متبرعاً بمحمول واحد، والموضوع الثانى متبرعاً بمحمولين. فتكون الصورة على هذا النحو:

موضوع+ محمول، موضوع+ محمول+ محمول كما فى:

- قالوا للجميل \* زمر ▲ قال لاشفايف مضمومة © ولا صواب مفسرة ■

فجاءت السكّة الكبرى فى نهاية المثل بعد كلمة «مفسرة».



وجاءت السكتة الوسطى في نهاية الشطر الملل الأول بعد كلمة «زمر» .

وجاءت السكتة الصغرى ١ في نهاية الموضوع الأول «لجمل» وفي نهاية الموضوع الثاني بعد كلمة «قال» وجاءت السكتة الصغرى ٢ بعد للمحمل الأول في الشطر الثاني على كلمة «مضمومة» .

١٢- قد يكون الملل مكوناً من موضوعين، لكل موضوع محمولان، والمحمل الثاني للموضوع الثاني مكون من موضوع ومحمل مستقلين، فتكون النظرية على هذا النحو:

موضوع + محمول + محمول، موضوع + محمول، موضوع + محمول كما في:

الغنى \* شكته شوكه ☉ بقت البلد في دوكه ▲ والفقر \* قرصو تعبان قالوا اسكت \* بلاش كلام ■

فجاءت السكتة الكبرى في نهاية الملل، أى بعد كلمة «كلام» .

وجاءت السكتة الوسطى في آخر شطر الملل الأول بعد كلمة «دوكه» .

وجاءت السكتة الصغرى ١ بعد الموضوع في الشطر الأول بعد كلمة «الغنى» وفي الشطر الثاني بعد كلمة «الفقر» ، وبعد الموضوع الثالث بعد كلمة «اسكت» .

وجاءت السكتة الصغرى ٢ بعد المحمل في الشطر الأول بعد كلمة «شوكه» وفي الشطر الثاني بعد كلمة «تعبان» .

(١٨) يتم هذا في اللغات الأوربية وغيرها، في الجمل التي يسموها لا شخصية Iplout ففي هذه القضايا يبدو أنه لا يوجد موضوع، ولكن يمكن اقتراض (هو) مثلاً، ننظر:  
- الملطق الصوري، ص ١٢٨ .

وقد يحدث حذف في أحد ركبي الملل وهو «الموضوع» (١٨) نظراً لعدم المتقبل به، وشعور المرسل بأنه لا حاجة لذكره فيذكر المحمل مباشرة مع الاحتفاظ ببعض العناصر في الجزء غير المحذوف للدلالة على المحذوف .

وسيسبق البحث دائرة حول العنصر المحذوف تمييزاً له عن العنصر المذكور وقد جاءت الأمثال محذوفة الموضوع على النحو التالي:

١- موضوع + محمول كما في:

زيتنا في دقيقنا ■

فلا يكون في الملل سوى السكتة الكبرى في آخره بعد كلمة دقيقنا، والموضوع هو الضمير «نحن» أو «أنا» في العامية، ودل عليه ضمير الجمع «نا» في «زيتنا» و«دقيقنا» .

٢- موضوع + محمول + محمول كما في:

- أدهى على ولدى ☉ وأكره من يقول أمين ■

فجاءت السكتة الصغرى ٢ في نهاية المحمل الأول على كلمة «ولدى» والسكتة الكبرى في نهاية الملل على كلمة «أمين» ، والموضوع المحذوف هو «أنا» ودل عليه الضمير المجرود في الملل هو «يا» المتكلم، في «ولدى» والضمير المستتر في «أكره» .

٣- موضوع + محمول + محمول + محمول كما في:

- زى المنشار ☉ طالع واكل ☉ نازل واكل ■

فجاءت السكتة الصغرى ٢ في نهاية المحمل الأول على كلمة «المنشار» ونهاية المحمل الثاني على كلمة «واكل» ، وجاءت السكتة الكبرى في آخر الملل على كلمة «واكل» التالية.



والموضوع المحذوف هو الضمير «هو» أو «أنت» الذي فهم من كلمة «واكل».

٤- موضوع + محمول + موضوع + محمول كما في:

– زى كراييج الحاكم ▲ اللي يفوتك ※ أحسن مالى يصيبك ■

فجاءت السكتة الكبرى فى نهاية المثل بعد كلمة «يصيبك» وجاءت السكتة الوسطى فى نهاية شطر المثل الأول، أى بعد كلمة «الحاكم»، وجاءت السكتة الصغرى ١ بعد الموضوع فى الشطر الثانى بعد كلمة «يفوتك».

ويمكن أن يتحكم المتلقى فى موضع السكتة فيلقى المثل دفعة واحدة، وتكون السكتة الكبرى فقط فى آخر المثل كأن يقول:

– الجوع كافى ■

– أكل الحق طبع ■

– اللي بيتو من إزاي ما يرميش الناس بالطوب ■

ساعتئذ يكون المتلقى مفترضاً موضوعاً عاماً يفسره «الأمر هو»، أو أصل الموضوع، أو «خلاصة الموقف».. إلى آخر هذه الافتراضات، ويكون المثل كاملاً محمولاً لهذا الموضوع المحذوف.

### النتائج:

مما سبق يتضح ما يلى:

١- أن المثل الشعبى قد صيغ لأداء وظائف اللغة المختلفة، الفكرية والتعاملية، والساقية، ويظهر هذا فى أفكاره التى يحملها، ومراحاته للملاقة بين المرسل والمستقبل، ومن ثم صاغ الرسالة طلياً للظروف المحيطة.

٢- يمثل المثل وحدة مطروحة، صيغت على أساس من فاعل نفس أو موضوع، أو معلومة معروفة سلفاً بين المرسل والمستقبل من جهة، ومحمول، أو معلومة جديدة يقدمها المرسل للمستقبل يظهرها المثل بوسائله المختلفة اللغوية كالمفردات، والقواعد اللغوية المصنوية فيها، وغير اللغوية كالنبر والتقديم، والسكتة.

٣- تقوم السكتة بأداء وظائفها، التى من أهمها تحديد المعنى من ناحية تقسيمه إلى موضوع ومحمول فى إطار المثل، أو فى إطار أسطره التى يقوم عليها، حيث يكون أداءه مقترناً بالسكتات الطبيعية ذا تأثير أكبر مما هو عليه حينما يلقى خالياً من هذه السكتات.

٤- تتراوح الأمثال فيما بينها من ناحية تضمنها لهذه السكتات بين البساطة والتعقيد، فقد يقوم المثل على سكتة كبرى فى آخره حتى تميزه عن الكلام العادى، وسكتة وسطى حينما يكون المثل قائماً على أكثر من شطر، فنكون نهاية كل شطر. وسكتة صغرى ١ بعد الموضوع، وسكتة صغرى ٢ وتكون بعد المحمول إذا تعدد.

٥- يكون المثل صورة من صور الكلام العادى فى مواقف الحياة اليومية حيث تحدث «السكتة» مكانة متميزة يتوقف عليها الحكم على الشخص بإجاده لفن الحديث، إذا سكت حينما يجب السكتة، أو بعدم إجاده له حين تأتى السكتة بلا مبرر، أو تأتى حينما تدعو إليها الضرورة.

ويمكن أن يدرس هذا الموضوع على نطاق واسع في لغة الحياة اليومية للوقوف على سر من أسرار الإلقاء التي تقيد الدارسين لفن الإلقاء، أو الساعين لوضع قواعد صوتية لأداء اللغة العربية واستخدامها في برامج الحاسوب، الكمبيوتر، المختلفة.

## مصادر البحث والمراجع

### أولاً: المصادر

١- الأمثال الشعبية في معانيها المختلفة.

٢- معجم الأمثال العامية، أمجد تيمور باشا، لجنة نشر اللغات للتعميرة، ط ٣، ١٩٧٠م.

٣- شريط سمع عليه عدد من الأمثال.

### ثانياً: المراجع

#### المراجع العربية:

١- ارتشاف الشرب من لسان العرب، أبو حيان الأندلسي (ت ٧٤٥هـ)، تحقيق مصطفى أحمد للناس، حقق الطبع محفوظة للمحقق، ط ١، ١٩٨٤م.

٢- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام (محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله - ت ٧٦١هـ)، دار للدراسة الجديدة، بيروت، ط ٦، ١٩٨٠م.

٣- حاشية الصبان على شرح الأشعرى على ألفية ابن مالك، ومعه شواهد المعنى، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، د. ت.

٤- شرح ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله - ت ٧٦٩هـ)، دار للدراس القاهرة، ط ٢، ١٩٨٠م.

٥- شرح طهية النشر في القراءات العشر، محمد بن محمد بن محمد أبي القاسم العقيلي، تحقيق الشيخ علي محمد الصباغ، مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط ١، ١٩٥٠م.

٦- شرح المفصل، ابن عميش، عالم الكتب، بيروت، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت.

٧- القطع والالتفاف، أبو جعفر للناس، تحقيق أحمد خطاب المعمر، مطبعة ألماني، بغداد ١٩٧٨م.

٨- المنطق التجويهي، أبو الملا حنفي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤٧.

٩- المنطق الصوري، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٣، ١٩٦٩م.

١٠- النشر في القراءات العشر، ابن الجزري (الحافظ أبو الخير محمد بن محمد الدمشقي - ت ٨٣٣هـ)، مراجعة الشيخ علي محمد الصباغ، المكتبة التجارية الكبرى، د. ت.

١١- نهاية القول المفيد في علم التجويد، محمد مكي نصر، المكتبة العلمية، لاهور، باكستان ١٣٩١هـ.

١٢- هداية القاري إلى تجويد كلام الهاربي، عبد الباق السيد عيسى المرصفي، حقق الطبع محفوظة للمؤلف، ط ١، ١٩٨٢م.

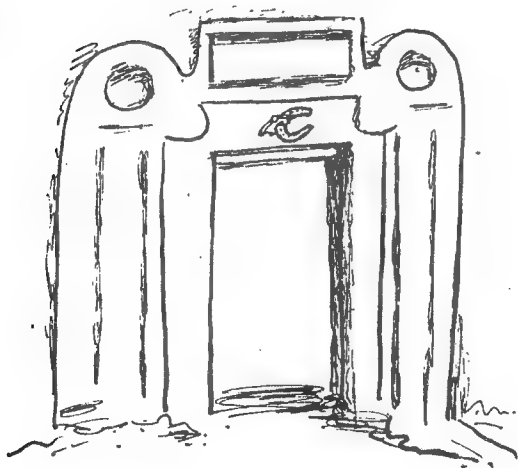
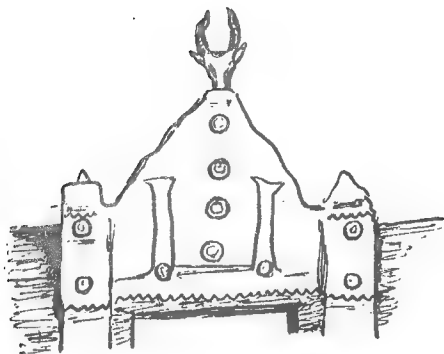
#### المراجع الأجنبية:

1- A Dictionary of Linguistics and Phonetics, David Crystal, Basil Blackwell in Association with Andre Deutsch, Oxford, 1987.

2- Dictionary of Language and Linguistics R. R. Hartmann & P. C. Stork Applied Science Publishers, LTD, London, 1973.

3- Language Structure and Language Function, New Horizons in Linguistics, Edited by John Lyons, Penguin Books LTD, England, 1975.

4- Longman Dictionary of Applied Linguistics, Jack Richards, John Platt & Heidi Weber, Longman, England, 1985.





# التراث الشعبى والطفل الموهوب

## د. كمال الدين حسين

الطفل الموهوب هو الطفل المتميز الذى يتحدى بتمييزه المواقف الحياتية كافة، ويتفوق على أقرانه فى جميع المجالات التى يعايشها ويتحدى وجوده، مستعيناً فى ذلك بقدراته العقلية المتميزة والناضجة، هكذا يصفه علماء التربية فهم يعرفون الطفل الموهوب بأنه من يتصف بالامتياز المستمر فى أى ميدان مهم من ميادين الحياة، وبأنه كل ذى موهبة، سواء أكانت ذكاءً ممتازاً، أو قدرة ابتكارية عالية، أو أى استعداد أو قدرة خاصة متميزة<sup>(١)</sup>. من جهة أخرى، أجمع باحثو ودارسو شؤون الطفل الموهوب، على أن الموهوب هو من يمتلك بالقدرة العقلية التى يمكن قياسها بنوع من اختبارات الذكاء التى تحاول أن تقيس :

١ - القدرة على التفكير والاستدلال.

٢ - القدرة على تحديد المفاهيم المنطقية.

٣ - القدرة على إدراك أوجه الشبه بين الأشياء والأفكار المتماثلة.

٤ - القدرة على الربط بين التجارب السابقة والمواقف الراهنة،<sup>(٢)</sup>.

بمعنى أن هذه الظواهر للوظائف والقدرات العقلية التى يمكن قياسها هى التى تميز الموهوب من جهة، وتحدد خصائصه العقلية من جهة أخرى، لو توافرت بنسبة أعلى من العادى، وهذه الظواهر هى التى تشكل فى جماعها السمة المهمة التى تميز الموهوبين وهى التفكير الابتكاري، فالموهوبون متفوقون فى القدرة على التفكير الابتكاري وإنتاج أفكار جديدة أو أصيلة،<sup>(٣)</sup> كما تؤكد معظم الدراسات . وعلى ذلك، فإن كان التفكير الابتكاري هو واحد من محكات قياس كم الذكاء لدى الفرد الموهوب من خلال ظواهره السابق الإشارة إليها، فيكون الموهوب إذاً هو الذى يقيم باستثمار ما لديه من ذكاء فى الحياة، ويقدر ما يكون لديه من ذكاء، بقدر ما يكون لديه من موهبة، أى أن هناك ارتباطاً إيجابياً بين مستوى الأداء ومستوى الذكاء، فإذا كان الفرد ذا ذكاء مرتفع، فإنه قد يصل إلى مستوى أداء مرتفع، وبذلك يصبح صاحب موهبة فى هذا المجال<sup>(٤)</sup>.

(١) خليل ميخائيل معوض، قدرات ومسمات الموهوبين، دار الفكر العربى، الإسكندرية، ١٩٨٣، ص ١.

(٢) زيدان نسيب، تعليم الأطفال الموهوبين، ط ١، دار الفكر العربى للفكر والتزيع، عمان، ١٩٨٩، ص ١١.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٩.

(٤) عبد السلام عبد الغفار، التفوق العقلى والابتكار، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٧، ص ٢٢.

وإن كانت الدراسات المختلفة التي نهجت المنهج العلمي قد بدأت بدراسة الأطفال الموهوبين وقدرتهم على الأداء المتميز مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، بعد الحرب العالمية الأولى، خاصة دراسة العلاقة بين الأطفال غير العاديين والمتفوقين عقلياً لمعرفة أوجه التشبه والاختلاف. والتي انتهت في الستينيات من هذا القرن بالإشارة إليهم باعتبارهم موهوبين. ومع كثرة الدراسات واتساع مجالاتها على هؤلاء الموهوبين، أصبح مصطلح الموهوبين يتسع ليشمل المجالات الأكاديمية، بعد أن كان قاصراً على مجالات الفنون، والمجالات الميكانيكية المختلفة والحرف، ومجال العلاقات الاجتماعية، وأصبح الطفل المتفوق هو الطفل الموهوب، سواء كانت الموهبة في مجال أكاديمي، أو كان في مجال مثل الموسيقى أو الرسم أو التمثيل<sup>(٥)</sup>.

هذا مقال به علماء النفس والتربية، واستخلصوا من دراساتهم سمات للموهوبين من جهة، وللتفكير الابتكاري من جهة أخرى. لكن، أمام هذا الزخم العظيم من الدراسات التربوية والنفسية على الموهبة والموهوبين وعلى المبدعين والعباقرة في جميع مجالات الحياة المواجهة للتطور الحضاري والثقافي ألم تكن هناك دراسات أو تصورات سابقة حول الموهوب من هو؟ وكيف يمكن التعرف عليه؟ أو بمعنى آخر، حول خصائص الموهوب وأساليب اكتشافه؟ بالطبع كانت هناك دراسات متعددة قديمة قدم الفكر الإنساني، وقد خص بها الفلاسفة، بداية من الفيلسوف الإغريقي أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) وحتى القرن التاسع عشر، حيث جاء علماء النفس بدراساتهم التي دارت حول العباقرة والعقريّة، أو حول الإمكانيات العقلية لبعض أفراد المجتمع من المتفوقين في الذكاء والتجصيل الدراسي والإبداعات الفنية كالشعر والموسيقى.

لكن يقودنا الأمر هنا إلى سؤال آخر؛ حيث كان الإنسان في الأزمنة البعيدة فيلسوفاً بطبعه ومبدعاً بفطرته، وحيث كانت الجماعة الشعبية هي المبدعة لفكرها ولقيمها الثقافية، وحيث كانت أشكال التعبير الأدبي والشعبي تمرر عن أفكار الجماعة وأمانها وقيمتها ومعتقداتها، في هذه الحقبة ألم يكن هناك موهوبون؟ ألم يلفت نظر المبدع الشعبي ظاهرة الموهبة والموهوبين وكيفية تميزهم عن أقرانهم؟ بالضرورة كانت هناك نماذج لما يجب أن تكون عليه الموهبة وأساليب تعمل على اكتشافها، فالبطل الشعبي الذي تطور مع الفكر الإنساني ومراحلته العقلية والفكرية المختلفة، منذ أن كان الفكر الأسطوري مسيطراً على حياة الإنسان حتى فترات ظهور الأديان والصناعات، كان هو النموذج للموهوب المتميز. يتطور بتطور احتياجات الجماعة لبطل يمثلها، يعبر عنها ويقودها ويحمل مثلها العليا ويدافع عن قيمها ووجودها، وهو الدور الذي أولته الجماعة الشعبية لأبطالها. فكان هو الإله أو شبه الإله القادر على تحقيق العدل والمعادلة والخير للشعب حين ساد الفكر الأسطوري، وكان هو الفارس الشاعر الذي يوحد الأمة ويتنصر على أعدائها في السيرة الشعبية حين ظهرت القوميات، وهو للنموذج الإيجابي الخير الذكي الذي يصحى بذاته من أجل الآخرين، هو الموهوب المبهرق الإنسان حين ظهرت الطبقات الاجتماعية، هو البطل القادر على تحقيق آمال شعبه وجماعته، وغالباً جماعة البسطاء والمطحونين، هو من ينتصر على السجوه والخوارق من الكائنات، هو من يملك المبادرة، ويقدم على الأخطار بإرادته، من أجل الآخرين، غير خائف من خطر أو موت، هو الذكي الذي يستلمر ذكاءه وحسن حيلته في الوصول إلى هدفه، هو بطل الحكاية الشعبية الذي يحقق للجماعة حلمها في حل الصراع الطبقي وكسر أي قدر ظالم. لذلك، لم تبخل عليه الجماعة الشعبية في النهاية بمنحه السلطة والثراء، فهي حق له! موهبته وأعماله.

هذا البطل الشعبي الذي يحمل، من وجهة النظر الشعبية، وكما جاءت بها الأشكال الأدبية في الثقافة الشعبية، مفهوم الشعب حول الموهوبين من أبنائه. فكيف جاء هذا

المفهوم؟ وكيف حددت الجماعة الشعبية نموذج الموهوب من أبنائها الذي يستحق قيادتها وتحقيق حلمها؟

وهل كانت هناك وسائل للتعرف على هذا الموهوب؟

حول هذين السؤالين سنحاول التعرض بالتفصيل لإثنين من أشكال التعبير الأدبي الشعبي وهما:

١ - الحكاية الشعبية للتعرف منها على صورة الموهوب.

٢ - الألغاز الشعبية للتعرف منها على أساليب اكتشاف هذا الموهوب.

## أولاً: الحكاية الشعبية وخصائص الموهوب

عرفت المجتمعات الإنسانية منذ الأزل القصة أو الحكى الشعبى، فلا يوجد مجتمع من المجتمعات الإنسانية إلا وله تراثه من الأدب الشعبى بأشكاله المختلفة: الأسطورة، السيرة الشعبية، الحكاية، النادرة، اللغز .. إلخ، يحملها أماله وأحلامه وهمومه وأمانيه، هي ظاهرة إنسانية عالمية لا ترتبط بزمان، فهي تسبق أى زمان محدد، ولا ترتبط بمكان ترتبط - فحسب - بعقلية الإنسان الذى أبدعها بعقليته الجمعية، ليحملها بمقولاته الفكرية وأسلوب النظرة التأملية التى يرى بها الإنسان وجوده، والوجود المحيط به، سواء أكان ذلك من واقع الحياة، أم مما يتخيله لما فوق الحياة الطيبية،<sup>(١)</sup>.

يجسد هذه الأفكار شخصية البطل، والأبطال فى الحكاية الشعبية مهما اختلفوا، فإنهم يشتركون غالباً فى صفة واحدة هي امتلاكهم لقدرات ذاتية وأحلام يسعون لتحقيقها،<sup>(٢)</sup>، ولما فى البطل من خصال حميدة ترتبط بالقيم والتقاليد التى تؤمن بها الجماعة، تأتى هذه الحكايات بمثابة دروس للوعظ والتعليم ويث قيم أخلاقية، من خلال هذا النموذج المتميز للبطل.

ولو سلطنا جذاً بما ذكره زيدان (١٩٨٩) حول خصائص الطفل الموهوب ولتلى حدها فى:

١ - قدرة فائقة فى الاستدلال والتعميم والتجربة، وفهم المعانى والتفكير المتطرق وإدراك العلاقات.

٢ - إتقان وإتجاز الأعمال العقلية الصعبة.

٣ - التعلم بسهولة وبأقصى سرعة.

٤ - محب للاستطلاع.

٥ - لديه ميول واسعة المدى فى مجالات مختلفة.

٦ - يفتقد وقدرته فائقة على الملاحظة وهو سريع الاستجابة.

سجدها قريبة مع ما قالت به «رناد الخطيب» حول خصائص الطفل الموهوب والتي جاء بها:

١ - محب للاستطلاع والاستفسار وإديه رغبة فى التقصى والاكتشاف.

٢ - يمتاز بمرونة فى التفكير والثقة بالنفس.

٣ - سريع البديهة متعدد الأفكار متنوع الإجابة.

٤ - تلقائى فى العمل.

(١) صليوت كمال: مذهب لدراسة

الفولكلور الكويتى (وزارة الإعلام،

الكويت، ١٩٨٦) ص ٢٤٢.

(٢) كمال الدين حسين، التراث الشعبى

فى المسرح المصرى المعاصر،

الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،

١٩٩٣، ص ٩١.

٥ - له قدرة على التحليل وإدراك التفاصيل .

٦ - الاستقلالية في الفكر .

٧ - المغامرة والجرأة في الإقدام على العمل<sup>(٨)</sup> .

بمقارنة كلا الخصائص للموهوب أو المبدع باعتبار أن المبدع هو في الأصل موهوب لكنه تميز في مجال من المجالات، سجد أنه يمكن إجمال هذه الفصال في :

١ - حب الاستطلاع والمعرفة .

٢ - الثقة في النفس والاستقلالية .

٣ - الذكاء وسرعة البديهة .

٤ - القدرة على التحليل وإدراك التفاصيل وتركيبها لإنتاج شيء جديد .

٥ - المبادرة والجرأة<sup>(٩)</sup> .

وسوف نحاول، بدراسة تحليلية لأبطال عدد من الحكايات الشعبية التي تعرف بحكايات الخوارق<sup>(١٠)</sup>، التعرف على خصائص هذه الشخصيات لنرى مدى توافر جانب الموهبة، في شخصيات هؤلاء الأبطال، وكيف استطاعوا استثمارها في أعمالهم المختلفة، وفي مراجعتهم لتلك الأخطار والمواقف التي باجتيأهم لها حققوا حلم الشعب وآماله، واستحقوا ذلك الجائزة وهي الحصول على السلطة والثراء من جهة، وأن تتواتر حكاياتهم كدروس يتعلم منها الأبناء والأجيال كيف يمكن أن يكونوا موهوبين قادرين على الفعل الجديد الجيد من أجل رفاهية الجماعة للشعبية وأملها .

١ - حب الاستطلاع والمعرفة :

لا يفقد أبداً البطل في الحكاية الشعبية الدافع إلى المعرفة واكتشاف المجهول في أفعاله التي تميزه عن أقرانه، وجميعنا يعرف تلك الحكايات التي تدور حول عجز البطل عن سماع النصيحة بدخول الحجرة المحرمة، فيدخلها حباً في الاستطلاع، وأمام تطلعه هذا يكشف ما يسهله في البداية، ويكون أيضاً سبباً في دفع الحدث حتى ينتصر البطل . ففي حكاية التليمونات الثلاثة<sup>(١١)</sup>، عندما تدعو العجوز على الشاب لبقاء التليمونات الثلاث، لا يهدأ له بال حتى يقرر البحث عن هذه التليمونات الثلاث، وبعد أن عرف أن الطريق إليها مليء بالصخاطر، وفي حكاية «لواية» عندما رأى الشاطر حسن القول وهو ينادي لولاية لترسل صفائرها ليصعد عليها إلى القصر الذي حبسها فيه .. لم يتوان عن الانتظار حتى يضمن للفول، ويقرر أن يصعد ليعرف سر هذه الفتاة الجميلة حبسية القلعة ولم يخش الفول . وهكذا، نرى أن أبطال الحكايات الشعبية يمتازون بحب الاستطلاع وبحب المعرفة .

٢ - الثقة بالنفس والاستقلالية :

والبطل الشعبي في الحكايات الشعبية يعتمد على نفسه في «العاشق» وفي الحياة، «فت الحسن» تعيش مع زوجة الأب وتقوم بكل العمل، وبعد وفاة أبيها تتولى رعاية أخوها الأصغر الشاطر محمد، وغيرهم من أبطال الحكايات الشعبية، يمنح الأب على سبيل المثال كلاً منهم مبلغاً من المال، وينتظر بعد مدة من الزمن تحدد لكل منهم على أن يعودوا، ليرووا على الأب ما فطحو بهذه الأموال، وتكون درساً في الاستقلالية والاعتماد على النفس وحسن التصرف .

وعندما يقابل البطل تلك القوة الخارقة، أو عندما تقابل البطلة الصغيرة «سحابة الحسن» الغولة، اعتمدت على الله وعلى ثقها وانطلقت، غير خائفة أو وجلية . خلاصة القول، إن

(٨) زيدان نجيب ، تعليم الأطفال الموهوبين ، مرجع سبق ذكره .

(٩) زناد الخطوب، دور المؤسسات الرسمية وغير الرسمية في تنمية القدرات الإبداعية، ندوة توصية الاستعمار العربي، جامعة الدول العربية، ١٩٩٦ .

(١٠) نماذج الحكايات الواردة في الدراسة تم جمعها ميدانياً بواسطة طالبات كلية رياض الأطفال بالقاهرة ومنها عام ١٩٩٤/٩٣، ووقفت في كتاب مدخل في قصص وحكايات الأطفال - للباحث .

(١١) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر، القاهرة، ط ٢، بدون تاريخ من ١٨٠ .

البطل الشعبي يدفعه حب الخير وثقته بنفسه وبالله على الإقدام على المخاطر وإقاء الأموال والخورق دون خوف وثقة كبيرة في النفس، وجميع الأبطال الشعبيين يعملون منذ الصغر، يحملون مسئولياتهم، بعكس أقرانهم من الأثماء أو أبناء زوجة الأب المدللين الذي يفقدون كل شيء ويخسرون الكثير جراء تدليلهم وإكاثليتهم.

### ٣ - الذكاء وسرعة البديهة :

بدراسة الحكايات الشعبية، سواء كانت حكايات الحيوان أو حكايات الخورق، نجد الذكاء وحسن الحيلة صفة أساسية من صفات البطل الشعبي بها، فالأرنجب في قصة «الأرنجب الذكي»، يحصل على الأسد ويوقعه في البئر بذكائه ويفتد الأرنجب من ظلمه، وأبنة الفوال الصغرى في حكاية «لما يؤون الأرنج»، استطاعت بذكائها أن تنقذ أبيها من بطش السلطان، فعندما طلب السلطان الظالم من أبيها أن يحضر إليه «لابس ومش لابس»، فكرت وأعملت ذكائها ثم اقترحت عليه أن يرتدى شبكة صياد ويذهب بها إلى الملك، وعندما عاد الملك وطلب من الأب أن يحضر إليه راكباً ماشياً، قالت له «أن يركب جحش صغير بحيث تكون قدميه على الأرض» .. وهكذا، بالذكاء وسرعة البديهة استطاع البطل الشعبي أن يحقق أهدافه التي هي أحلام الجماعة. والأمثلة كثيرة .

### ٤ - التلقائية في العمل :

البطل في الحكاية الشعبية لا يدفع للعمل بل يتطوع لأدائه، ويدون سابق تدبير، في حكاية «بدر البدر»، عندما تطلب زوجة الأب من بدر البدر أن تحضر ورقة من شجرة الجمال لابنتها التمدية «لم ترفض»، مع أنها «كانت عارفة أن الغابة فيها وحوش ماترحمش لكن ماتتريش تقول لأ، لأنها بتحب رمانه وتحب زوجة الحطاب» .

ومع أنها لم تكن تعرف أيضاً أين توجد شجرة الجمال إلا أنها انطلقت بأحثة عنها، حتى عندما صادفت الأسد الجريح لم تأبه به كأسد وحاولت مساعدته .. وفي النهاية نجحت في تعقيق مهمتها.

وفي حكاية الشاطر حسن، كان حسن حزيناً لأنه يعرف «أنه في يوم معين من السنة يأتي ثعبان من جزيرة بعيدة ويأكل بنت السلطان، وعندما تحين له الفرصة نجيجة لفعله الخبير، طلب الشاطر حسن أن يذهب إلى هذه الجزيرة لينفذ للناس من بطش الثعبان.

### ٥ - القدرة على التحليل وإدراك التفاصيل وتركيبها لإنتاج شيء جديد :

هذه آخر الخصائص التي حددها العلماء التربويون والنفسيون للموهوب، وعندنا نماذج كثيرة تدل عليها في حكاياتنا الشعبية سوف نخاتر منها واحدة لنذكر بها على وجود هذه الخاصية، في حكاية «الليمونات الثلاثة»، بعد أن حصل الشاب على الليمونات الثلاثة أراد أن يتعرف على الفناء التي بداخل الليمونات، وكان الشيخ الكبير الذي دله على الطريق قد أخبره عنهن وقال له «لما يشق كل ليمونه حتخرج منها بنت جميلة تهطلب منه أن يسقيها ولزام يسقيها وإلا تهتفتي»، فعلاً شق الشاب الليمونة الأولى وخرجت الفناء وطلبت منه أن تشرب لكنه للأسف «لم يعمل حسابه وما كانش معاه ميه وأخفت البنت في الحال»، عددها تذكر للشاب كلام الشيخ، وبدأ يفكر ويجرب ويعيد ترتيب الأحداث، وقال لنفسه قبل ما أشق الليمونة الثانية لازم أحضر الميه، فعلاً أحضر الولد الميه وشق الليمونة الثانية فخرجت الفناء، لكنها للأسف أخفتت هي الأخرى، لأن الماء الذي أحضره الشاب لم يكف. إذن لم يبق أمام الشاب إلا الفرصة الثالثة والأخيرة حسب قرأين للحكاية الشعبية فهي تعطى للفرد ثلاث فرص فقط - وهذه قصة أخرى - «قعد الشاب يفكر ويفكر وقال بس مش جاشق للليمونة الثالثة إلا لما أرسل لعين مليانة ميه والميه منها ماتخلصش»، وهكذا بتحليل الموقف

وإدراك تفاصيله استطاع الشاب أن يصل باستقراء الأعمال إلى نتيجة محددة وهي أن يصل إلى نوع لا ينضج من الماء ليستطيع إنقاذ الغنّة وتحقيق هدفه .

إلى هنا نكون قد زُعدنا تلك السمات التي تتوافر في بطل الحكاية الشعبية ونرى كم هي مطابقة لتلك الخصائص التي حددتها الطما والمختصون لكن !!

تبقى خصوصية مهمة لم يذكرها أحد الباحثين وهي:

#### ٦ - تمثل البطل لقيم الخير في الجماعة :

فالبطل الشعبي في جميع أشكال القص الشعبي يعمل من مطلق أخلاقي، فيحاول أن يحقق المهام التي كلفه بها الجماعة التي ينتمي إليها وأبعده من أجل تحقيقها حتى لو على مستوى الخيال من مطلق أخلاقي إيجابي يسعى لتحقيق الخير والرفاهية للجماعة، وقد يكون هذا شرطاً وضعه عناء النفس للمبدع أن يكون في اختراعه فائدة للجماعة لكن هل الفائدة وحدها تكفي، قد تكون فائدة الجماعة في الضرر بالآخرين .. في إلحاق الأذى بالجيران الأقل قوة . وهناك الآلاف من الأسلحة التي ابتكرتها عقليات مبدعة موهوبة بدعوى الدفاع عن النفس واستغلت لإبادة الآلاف بل الملايين من البشر . فالفائدة وحدها تكفي . لذلك ، كانت الحكايات الشعبية لا تزال تدعرو إلى الخير، لا للجماعة وحدها، بل للإنسانية جميعها، لأن الجماعة الشعبية عندما ابتدعت هذه الحكايات لم تكن تعتقد أن هناك من لا يسعى إلى الخير . حقاً كان هناك أشرار لكنهم ليسوا من البشر، قد يكونوا من المردة أو الغولان أو الوحوش . لكن نادراً ما نجد شريكاً من البشر، وإن كان، فإنه كان يلقي الجزاء على قدر الفيل . وبعيداً عن البطل، كانت هناك سلطة تقوم بتنفيذ هذا العقاب قد يكون الملك أو الغزلة . لكن البطل الشعبي لم يقتل إنساناً أو جارا أو حتى عدواً من البشر، هكذا جاء البطل الشعبي رمزاً للأخلاق الخيرة التي تعمل لصالح الجماعة لا يعرف العنف ولا يستثمر موهبته في الشر وإيذاء الآخرين، جاء ملياً بالإثارة وإنكار الذات من أجل سعادة الآخرين وهذا ما يميزه عن موهوبى العصر الحديث .

هذا هو الموهوب من وجهة النظر الشعبية كما جاء في واحد من أشكال التعبير الشعبي وهو الحكاية الشعبية .

#### ثانياً : التراث الشعبي . واكتشاف الموهوبين :

بعد أن عدت الجماعة الإنسانية خصائص الموهوب من وجهة نظرها كما صاغته في صورة البطل في القص الشعبي بأنواعه وأقربها إلينا بطل الحكاية الشعبية، لم تعجز الجماعة الإنسانية في إبداعاتها عن إبداع وسيلة تتوصل بها للتعرف على الموهوبين من أبنائها واكتشافهم، ولم يكن هذا الاكتشاف مجرد اللهم والتسليم بل كان من أجل تقليدهم السلطة والثروة في أن واحد كمكافأة لهم على ما حباهم الله به من موهبة تؤهلهم لقيادة الجماعة .

وهذا الاكتشاف هو ما يعرف باللفز Riddles أو الفوازير كما نسميها في العامية المصرية .

ولكن ندل على أهمية اللفز في دراسة الأدب الشعبي فلننظر كما تقول نبيلة إبراهيم إلى المناسبات التي كانت تطرح فيها الألغاز، ولو نظرنا إلى هذه المناسبات خاصة في المجتمعات القديمة سجد أنها مناسبات يخشى فيها حدوث أزمة، أو أنها مناسبات يكون فيها مصير الفرد أو الشعب كله معقداً على حل اللفز،<sup>(١٢)</sup> ومن أشهر الألغاز التي عرفها التاريخ الإنساني ذلك اللفز الذي ذكر في أسطورة أوديب الإغريقية حيث أثقت الهولة (أبو الهول) التي كانت تقف على أبواب ظلية لغراً مجيداً على كل من يدخل طيبة، وإن لم يعرفه تفككه به، وكان حل اللفز رهناً بإنقاذ المدينة من الخطر وسعيًا لتعيين حاكماً لها بعد أن

New Ency-clopedia Britanica. (١٢)  
Vol 16 \_ P. 58

مات حاكمها لايرس .. ويحضر أوديب ويلتقي بالهولة التي تلقى عليه اللغز: ما هو الشيء الذي يسير على أربع في الصباح واثنين في الظهيرة وثلاث عند الغروب ويصل أوديب إلى الحل الذي هو الإنسان فينقذ طيبة من الخطر ويصعب ملكاً عليها.

واللغز كما نعرفه المعاجم والموسوعات «هو سؤال أو موقف أو مشكلة تصاغ في كلمات لها معنيان أو معنى خفي، وكانت بعض القبائل القديمة غالباً ما تصوغ المعرفة في شكل أنماز معتقدين بأن المعرفة هي للزمام غالٍ لا يمنع للمجان لهؤلاء الأقل نكاهاً، وقد ارتبط باللغز كذلك ما عرف بالألعاب اللغزية التي كانت تغدير شكلاً استراتيجياً للمعرفة، وعلى اللاعبين أن يكونوا قادرين على أن يحلوا المفاتيح اللغزية للفتن ليكتشفوا الإجابة، وكان غالباً ما تقام الألعاب داخل مهرجانات سحرية طقسية، وقد تتعرض حياة اللاعب إلى الخطر إن لم يصل إلى الإجابة الصحيحة. وينعكس هذا بالطبع في كثير من أشكال القصة الشعبية حيث كان البطل يقف في موقف أو مشكل أشبه باللغز وعليه حله وإلا كان مصيره الهلاك، فعدنما كانت الأميرة تمرض لسبب ما أو تدعى المرض لغيباب الحبيب. يقف الأطباء حائرين أمام أسباب مرضها والتي تصبح لهم بمثابة لغز يسعون إلى حله. ومن يفشل في حله يقتل وتعلق رأسه على بوابة القصر وفي النهاية يصل البطل ويحل اللغز وتشفي الأميرة، ويتزوجها البطل ويكسب السلطة والثراء بموهبته.

من جهة أخرى إن كانت الموهبة تعتمد على قدرات عقلية متميزة فإن اللغز أيضاً يحتاج لذات القدرات العقلية التي تحتاج عادة إلى تفكير وإجابة متأنية باعتبارها جزءاً من ألعاب التخمين التي تشكل جزءاً مهماً من التراث الشعبي لمعظم الحضارات» (١٣).

(١٣) محمد الموهبي، المطلق والتراث للشعب، عالم الفكر (الكويت) ١٩٧٨، ص ٤٧.

نخلص مما سبق إلى أن اللغز في التراث الشعبي يشكل مشكلة ما أو موقفاً محيراً أو سؤالاً عامضاً يتعرض له الفرد، ويسعى دوماً للبحث عن حل أو إجابة له وهذه طبيعة الإنسان المحب دوماً للتعرف على المجهول واكتشاف أسراره، لذلك نجد هناك جانباً في تكوين اللغز والاحتفاء به لدى الأطفال الكبار على السواء، هذا العامل هو الرغبة الكامنة لدى الإنسان والتميل إلى لعبة الاختفاء (١٤).

(١٤) فؤاد أبو حطب (بأخوين) اختبارات تورايس للتفكير الابتكاري، الأنجل المصرية، القاهرة، ص ١٣.

وهذا هو الأساس نفسه الذي بنى عليه تورايس على «سبيل المثال اختباراته لقياس التفكير الابتكاري بالألفاظ والذي يعتمد على أسأل وخمن والذي يقدم للأطفال صورة غامضة تشكل الموقف المحير والذي يحاول إيجاد حل أو تصور له وليمبروا عن حبههم للاستطلاع، كما يعطى صورة عن قدرته على تكوين فروض والتفكير في الاحتمالات.

على الأساس نفسه يأتي اللغز كوسيلة للتعرف على القدرات العقلية من جهة وتميز الموهوبين من جهة أخرى:

## ١ - الألفاظ واكتشاف الموهوبين :

يتطلب اللغز سائلاً ومستولاً، السائل الذي يطرح اللغز يكون عارفاً بالإجابة (وهذا ما يعادل معايير تصحيح الاختبار) كما أن المسئول يكون على يقين بأن سائله يعرف الإجابة، لذلك فإن المسئول إذا عثر على الحل فإنه يشعر ولاشك بحالة اقتناع وثيقة في النفس، لا لأنه توصل إلى معرفة شيء يجهله فحسب، ولكن لأنه أصبح كذلك في درجة مختلفة من المعرفة، ذلك أن هناك من يختبره في معرفته وهو يود أن يبرهن على مقدرته في ذلك» (١٥).

(١٥) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير، مرجع سبق ذكره، ص ١٩٣.

بمعنى أن اللغز هنا لا يسعى إلى التوصل إلى المعرفة فحسب فالمعرفة معروفة لدى السائل لكنه يسعى إلى اختبار القدرات العقلية لدى المسئول وزرع ثقته في نفسه أيضاً، وبهذه الطريقة يتمكن الفرد من أن يرى صورته الذاتية من خلال إحساسه بالسؤال في

(١٦) المرجع نفسه، ص ١٩٤.

(١٧) محمد النجار، انطلاقي الكويتية، الكويت، ١٩٨٥، ص ٢٩.

(١٨) فؤاد أبو حطب، اختبارات تورانس، مرجع سبق ذكره، ص ١٣.

(١٩) مفوت كمال، مدخل لدراسة الفكر الكويتي، مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٧.

(٢٠) محمد النجار، انطلاقي الكويتية، مرجع سبق ذكره، ص ١٢.

المعرفة مع السائل وأنه لا يقل عنه في كم معرفته فالسائل يمثل جماعة يرتبط بعضها ببعض عن طريق المعرفة والكلمة، أما الشخص المسئول فهو خارج عن نطاق هذه الجماعة، للفرق في هذه الحالة يمثل كلمة السر التي يسمح عن طريق التلق بها بالدخول في مجتمع السائل (١٦)، وهذا قد يحقق الوظيفة التربوية للألفاز، فالفرق بحكم كونه تساؤلاً قوامه التحدي والاستجابة فإنه يدفع المرء إلى التأمل ودقة الملاحظة وإدراك العلاقات والمقارنة بين الأشياء، والوقوف على أوجه التماثل والتضاد أو التشابه والاختلاف، فهو من هذه الناحية يؤدي إلى تنمية واكتشاف الملكات العقلية، وتجيبة الذهن وتنشيط الخيال، وتدريب الذاكرة، وقوة الملاحظة، والبداهة والفطنة (١٧).

## ٢ - اختبارات تورانس اللفظية والألفاز :

مما سبق يمكن أن نحدد علاقة ما بين أسس اختبارات تورانس اللفظية التي تنشئ التفكير الابتكاري وبين الألفاز، فإن تورانس قد رأى أن أساس التفكير الابتكاري يتضح في عمليات السؤال والتخمين، ويتفق هذا التصور مع تعريف التفكير كعملية ويحاول نشاط الأسئلة الوصول إلى قدرة الشخص على أن يصبح حساساً لما هو غير معروف وللفرجات في المعرفة لأن الأسئلة التي تسأل يجب أن تكون تلك التي لا تستطيع الإجابة عليها بمجرد النظر إلى الصورة (١٨).

إذاً فالتفكير الابتكاري الذي هو أساس العمليات العقلية بشكل عام والمتميز لدى الموهوبين والمبدعين بشكل خاص هو عملية عقلية في المقام الأول تسمى لكشف المجهول والغامض وبد فراغات المعرفة، اعتماداً على رغبة الإنسان في حب الاستطلاع، لذلك يجب أن تكون الأسئلة التي تقيس هذا النوع من التفكير من النوع الذي يحتاج إلى بذل الجهد للوصول إليها بمعنى أنه يجب أن يصاحبها نوع من الإخفاء، والذي يتمثل في الإخفاء اللفظي التابع من استخدام عدد من الأساليب اللفظية في الألفاز، إن كان هذا هو جوهر الأسئلة في اختبارات تورانس اللفظية لقياس التفكير الابتكاري فكيف ترتبط هذه بالألفاز، أو بمعنى آخر ماهي خصائص اللفز الذي استخدمته الجماعة الشخصية لاكتشاف الموهوبين من أبنائها:

## ٣ - البناء اللفظي للفر :

١ - اللفز بطبيعة تكوينه هو إيهام شيء وتحويل لصفات الموضوع الذي يسأل عنه صاحب اللفز، ليقع السامع والذي يحاول أن يجيب في متاهات من التصورات المتداخلة (١٩).

### المثال :

عندما يسأل السائل المسئول عن «القمر» بالألفاز معلوماته ويقول له «طبق دقيق في البحر غريق إن كنت جريئاً أنزل هاتمه، أو يسأله «سلطانية لبن ورا الجبل»

في اللفز الأول أخذ اللفز صورة انعكاس القمر على سطح البحر (قد يكون البحر هنا هو البحر أو أي تجمع مائي) وحتى يتم إخفاء الموضوع وهو صورة انعكاس القمر، حول أن يشبه هذه الصورة «طبق دقيق الأبيض» الذي يبدو على مستوى الواقع أنه في قاع البحر، لكن لا يستطيع أحد أن يأخذه لأنه غير حقيقي.

هذا من خلال تشبيه صورة القمر بطبق دقيق تصوير لصفته وإخفاء للمعومة، نفس الشيء يمكن القول به في اللفز الثاني والذي يصور القمر عندما يكتمل بدرًا، ويظهر من بعد خلف الجبل يأناء ملء باللبن الحليب الأبيض. وحتى يجيب المسئول هذا لابد وأن يكون ذا ذكاء مرتفع وقدرة على الملاحظة وخيال خصب يستطيع أن يجمع الخبرات ويحلها ليصل إلى الحل.

٢ - يتوهم الفن اللفزي في تحقيق هدفه بوسائل متعددة، فهو يتوسل بالتلاعب اللفظي أو التحول اللفظي والأسلوبية، مثل استغلال المعاني المترددة كالتورية، أو المشترك اللفظي في اللغة، والتجانس والطباق، والإسجاع، والمحسنات اللفظية والتعبيرات المجازية (٢٠).



وسوف نورد الآن بعض نماذج «الألغاز الشعبية» للوضح من خلالها كيف استخدم المبدع الشعبي تلك الأساليب البلاغية في بناء اللغز ليصنفي عليه جانب الغموض من جهة، والإبداع اللفظي من جهة أخرى.

فقطي سبيل المثال عندما يستخدم المبدع الشعبي التشبيه، فنجدته يقول حزر فزر «أردب قول في السما مبدور».

والإجابة بالطبع ستكون النجوم المتناثرة في السماء، وهنا شبه للنجوم بحيات الفول التي لا يمكن «حصرها لو بدرت في السماء».

يقول في لغز آخر :

حزر فزر «أكبر من الجاموسة ولا يوزن ناموسة»

والإجابة تكون الخيال والتشبيه هنا وأصبح بين الخيال وحجمه وانعدام وزنه، وتشبيه كم وزنه بأقل من ناموسة وهي أقل الكائنات حجماً وثقلًا، والتشبيه هنا وأصبح بجانب الاستخدام المجازي للمقارنة بين الخيال وحجم الجاموسة، أيضاً نلاحظ في المثال نفسه السجع الواضح بين كلمتي الجاموسة والناموسة، وأيضاً عندما يقول :

حزر فزر «قد للبيضة وتملى الأوضة»

والإجابة بالطبع : مصباح الكهرياء، وهنا التشبيه بالحجم فعلى قدر صغر الحجم إلا إنه عندما يضئ يملأ المكان بضياه.

أما الاستعارة، فيمكن ضرب مثال لها باللغز الذي يقول «له عيدين ومش بيشرف» والإجابة : موقد الغاز، وهذا الاستعارة واضحة بين عين البرونجاز وشبهها بعين الإنسان الذي لا يرى.

أيضاً نلاحظ الكدابة في المثال الذي يدل على اللطخ، حيث يقول «أنا ابن الميه ولو حطوني في الميه أموت».

وغيرها من أساليب بلاغية يستخدمها الإنسان ليصنفي على ألفاظه البراعة اللفظية التي تجعلها مقبولة من قبل المستمع، وفي ذات الوقت تحقق الإخفاء والغموض اللازمين لإعمال العقل نحو الشيء المراد معرفته سواء بحقد مقارنات المشابهة بينه والمضيه به من حيث الحجم أو الوظيفة أو أي من الصفات التي يذكرها السائل ويضمنها اللغز.

وللغز بهذا الشكل يشكل مشكلة تقف أمام المستمع وتتحدى قدراته العقلية اذلك يحاول السعي لحلها وإلا يكون (قد غلب حمارة) ، ويصبح مثار سخرية من السامعين، لذلك يعد اللغز بهذا البناء اللغوي الذي يحقق الغموض، وسيلة من وسائل اختبار القدرات العقلية والمعرفية والأدائية والقدرة على الملاحظة، للشخص المستمع، لغموضه ولاعتماده على الكثير من مظاهر الحياة اليومية المحيطة بالمشخص والتي يصادفها أو يستعملها كل يوم.

واللغز في عومه يتكون من ثلاثة أجزاء:

١ - شيء موصوف أو مقصود «مجهول»

٢ - وصف لهذا الشيء .

٣ - عبارة مضللة خادعة عن هذا الشيء نفسه ظاهراً يدل على غيره وباطنها عليه.

ففي اللغز الذي يقول :

«طويل طويل وخياله في عبه»

يكون الشيء المقصود هنا هو (البذر) ومن صفاته أنه طويل طويل، أى عميق، أما العبارات المصنعة فهي خياله في عيه، ويظهر هذه العبارة يدل على الإنسان حيث إن عب الإنسان هو الفتحة من رقبة الجباب، لكن باطن هذه العبارة يعطى البذر وعيه هنا تعنى داخله .  
أيضاً اللغز الذى يقول :

يدقلب كل البشر وما يتقلب،

فالمقصود هنا هو النوم ومن صفاته أنه لا يقاوم ويتنصر على الجميع، لكن العبارة الأخيرة تبع الذهن لأول وهلة عن النوم إلى شيء آخر قد يصور أن هناك طرفين في صراع أحدهما خارق القوى لا يهزم والباقيون مهزومون له. وفي الباطن هذه هي الحقيقة فأعنى الجبابرة والأبطال لا يستطيع أن يهزم سلطان النوم.

دلو أسفنا إلى هذه الأجزاء الثلاثة مقدمة (حز فرز) كمقدمة تكون الصيغة التقليدية للفرز فإنه يتكون من ثلاث عناصر أساسية، أما القالب Form فيصنف إليها عنصرًا واحدًا وهو الصيغة الاستهلالية an opening Formula، وأحيانًا تصنيف عنصرًا خامسًا هو الصيغة الختامية Aclosing Formula، (٢١) .

هذا هو بناء اللغز الذى لا يختلف عن تلك المشكلة التى حاول تورانس من خلال مقياسه للتفكير الابتكاري بالأساطير والتي تعتمد على أنشطة أسأل وخمن فى وظيفته للتعرف على القدرات العقلية، فاللغز يتيح للفرد أن يعبر عن حبه للاستطلاع باكتشاف الفروض المحيط باللغز، وفي الإجابة أو محاولة التفكير في الإجابة قريباً أو بعداً يكون أمام المسئول الفرصة للتفكير ووضع الفروض وتجريبها سعيًا لاحتمالات الإجابة الصحيحة.

لذلك، فقد أدرج الدارسون عدداً من الوظائف التربوية والنفسية للفرز يمكن إيجازها في :  
١ - قياس القدرات العقلية .

٢ - الوظائف التربوية وتنمية القدرات العقلية .

خاصة لو علمنا أن اللغز فى جوهره استعارة، والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلى، فى إدراك الترابط والمقارنة، وإدراك أوجه الشبه والاختلاف، (٢٢) ، فاللغز يعلم الأطفال والكبار معاً كيف ينظرون إلى المشكلة من كل جوانبها، (٢٣) خاصة تلك الألفاظ ذات الطبيعة الرياضية. مثل :

«فلاح علده معزة وحمل برسيم، ونذب، وأراد أن يعبر النهر إلى الضفة الأخرى لكى يبيعهم بشرط أن ينقل شيء واحد كل مرة لأن المركب لا تحتمل، فماذا يفعل وكيف ينقلهم» .

أليست هذه مشكلة تدفع المسئول إلى وضع الفروض والتفكير ووضع الاحتمالات ؟..  
ويعد أن يجرب يصل إلى الحل الصحيح :

أولاً : ينقل الماعز إلى الشط الثانى .

ثانياً : يعود ويأخذ البرسيم ثم يعود بالمعزة .

ثالثاً : يترك المعزة وينقل الذئب ويعود بمفرده .

رابعاً : ينقل المعزة . وهكذا ينقل الجميع إلى الشط الثانى .

أيضاً هناك اللغز الذى يصور موقفًا ما ويعتمد على قوة الملاحظة فى حله مثل «سائق كان يسير فى الشارع على الجانب الأيمن، وفجأة اتجه نحو الجانب الأيسر بسرعة، وصعد على الرصيف، وبدون أن ينتبه اصطدم برجل يسير على الرصيف، ثم بعمود الكهرباء، وكان بالقرب منه شرطى، لكن الشرطى لم يوقفه أو يحزر له مخالفة .. لماذا ؟

(٢١) الألفاظ الواردة ذكرها هنا تم جمعها ميدانيًا عام ١٩٩٥/٩٤ بواسطة طالبات كبرى رياض الأطفال بالقاهرة، وشعبة رياض الأطفال للتربية للدرعية بنها، محفوظة لدى الباحث.

(٢٢) محمد النجار، المطاوى التكوينية، مرجع سبق ذكره، ص ١٣ .  
(٢٣) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٨ .

ويعد الجهد يكون الحل: «لأن السائق يسير على قدميه».

هذه هي الألغاز الشعبية التي يشعر معها المسئول بالمتعة واللذة، تلك المتعة التي تكمن في لذة الكشف ومعرفة الجواب الصحيح والحل الصواب للمشكلة. في هذه اللحظة يقوم السمر بالتنظيم مخزونه المعرفي، في ضوء الأمارات والقرائن التي يتضمنها اللغز... وهكذا يتعلم السمر القدرة على التفكير المنطقي وتنظيم المعلومات واستخلاص النتائج والحلول دون أن يكون التفكير في ذاته مستهدفاً (٢٤).

لكن هل ترتبط الألغاز بطبيعة أسأل وخمن فقط كما ذكرها تورانس بل هناك ألغاز يمكن أن تعتمد على أساس «افتراض أن Just Suppose، والتي اعتبرها تورانس أساساً لاختباراته اللغزية للتفكير الابتكاري؟

«إن كان نشاط «الافتراض أن» يعتبر تعديلاً لنوع أنشغلة النتائج عند جلفورد، وهو صورة متميزة من بعض الشيء لأنشطة تخمين النتائج وأسأل وخمن. إلا أنه صمم بهدف استشارة درجة عالية من التلقائية، ولكي يكون أكثر فاعلية مع الأطفال ويولجهم المفحوص في هذا النشاط بموقف غير محتمل الحدث، وعليه أن يتنبأ بالنتائج الممكنة، ولكي يستجيب للمفحوص بكفاءة لهذا النشاط، فإن عليه أن يلعب بالمكن ويتصور كل ما يمكن أن يحدث نتيجة لهذا الموقف» (٢٥).

(٢٥) محمد الجار الطراوى الكويتية، مرجع سبق ذكره، ص ٣٠.

هذا النشاط الذي يعبر عن موقف ممكن الحدث نسمى للبحث له عن إجابة في نطاق الممكن، هو نفسه الذي يعتمد عليه ما يعرف بالألغاز غير المطلقة الشائعة الآن بين أطفالنا ومن ثم أمثلتها:

«عاززين ندخل فيلين في زجاجة وما يلمسوش بعض فمادنا نفلح؟

«تدخل واحد بينهم»

ما للفرق بين الغيلة والنملة؟

«الغيل رجله تعمل والنملة رجلها لاتعمل»

«عاززين نعط الغيل في ثلاثة على ٣ مراحل»

«عاززين نعط الغيل في ثلاثة على ٤ مراحل»

كيف يركب خمس أفيال سيارة؟

٢٠ في الأمام وثلاثة في الخلف»

«ليه للنملة وهي راكبة الأتوبيس تخرج ايديها بره»

«لتجفف السانتيكير»

وهناك أيضاً الألغاز اللغزية التي تعتمد على قوة الملاحظة:

١ - ما هو الشيء الذي بين السماء والأرض (الواو)

٢ - ديك باض بيضة بين حدود مصر وليبيا تبقى البيضة بتاعة مين؟

وهكذا... هذه هي الألغاز التي استخدمتها الجماعة الشعبية ذات يوم للتعرف على الموهوبين من أبنائها... ألا نستحق الدراسة والتطبيق... ألا نستحق من الترويض إعادة النظر في محاولة توظيفها كما هي أو بعد صياغتها أو بالتأليف على نسقها مجموعة من الاختبارات التي تساعد على اكتشاف الموهوبين...

قد يقول قائل: الألغاز معروفة النتائج مسبقاً وهذا يضر من فائدتها... لكن أليس لكل الاختبارات معايير تصحيح تعتبر إجابات معروفة سلفاً...!

هذا هو اللغز .. سؤال محير يضع المتناقضات والمفارقات بعضها إلى جانب بعض في صيغة استعارية مأكرة، طالباً الوصول إلى كنية الشيء الواحد الذي يجمع بين هذه المتناقضات والمفارقات .

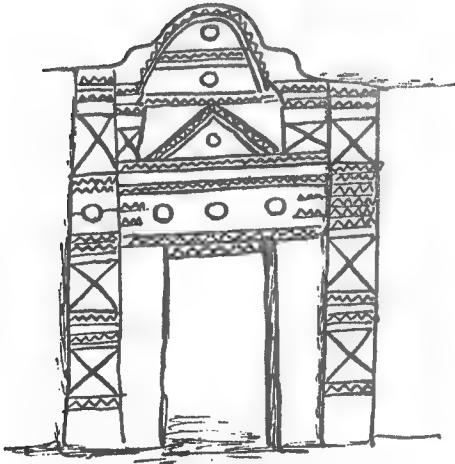
«قد السمسة ر ..»

«يشيل الأحمال ومايقدرش يشيل مصاره»

وبالضرورة ليس كل إنسان قادر على حل اللغز، «بل هو الشخص القادر على أن يذيب المتناقضات والمفارقات في شكل يتعد عن السؤال ويقترب منه في نفس الوقت» (٢٦) .

(٢٦) فؤاد أبو حطب، اختياراتك ترواح، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠ .

إنه الموهوب .. المبدع .. الذي حملته الجماعة الشعبية ذات يوم قيادتها ومنحته السلطة والثناء .. لأنه .. لأنه موهوب !!



# الورطة البيضاء

محمد مستجاب

مخارج الأنفاظ لتاسب التنعيم الثقافي الحديث، ألقاها بإسمين الفجرية تداهم المشهد وتدفع موسيقى بيوزيه ومناظر الأبرار الساحرة جانباً، بل إنها - ياسمين - تخترق كارمن في الفيلم الإسباني أو الفرنسي أو الأمريكي وتحمل جسدها الأبيض على مفروش من سعف النخل، وتظل تضحك وتترافق وتتلطف بمصطلحات بذنية باللغة المرح والسخرية في شوارع قريتي، حتى تلقى بكارمن خارج السوق أمام الفواخير، لم تكن ياسمين إلا غجرية سمراء ليست من أهل قريتي، نحيفة ذات عيون بالغة الاتساع والجسامة، تطبيقاتها تخترق أجواء أفراد من كبار القوم يجلسون على السقاهي أو أمام القصور وحولهم بعض أهلى - الذين يريقون على السادة اللفاق المرح الجميل، لكن ياسمين - مع كل التراقص - كانت قادرة على المساس بالهالات المقدسة، وفي حالات أخرى استطاعت - ودون أن أدري - أن تخترق نصاً قصصياً لاحتل هذا المقطع - ياسمين السوداء كالليل، اللدنة كخضن الرمان، القديمة كالخزن، المفاجرة كالفازية، تضرب الرودع وتكشف البخت وتضاحك الرجال وتمايلهم علناً بشكل صائب، كانت جالسة تحت شجرة التوت الطليقة الجرداء في سوية القرية - ارم بياضك، فألقيت بالبياض النعدي وسط ذكور ورائث الصدف بعد الرشوشة المغررة... (مجلة سنايل مايو ١٩٧١)، لم أكن أعلم - ولعدة

اشتمل دفء العظيمة في الجوانح حينما عرفت أنني مشارك في مؤتمر عن التراث الشعبي، حتى لو كانت هذه المشاركة لا تتجاوز أن أدون شهادتي التي سوف تخترق أفاق السجد الذي أسعى إليه منذ نعومة أظفاري. كنت أعانى من حالة التفافخ في البطن نتيجة ارتفاع ضغط الدم، ولكي يعمل المخ بشكل لائق - وهو يقع على مسافة بضعة كيلو مترات من أعلى البطن - كان لابد لي من مجموعة من العلاجات أخطرهما (السفوف) والذي كانت أمى - منذ دهور - تلجأ إليه كي تلويني به تفريفاً لكل ما اختزنه من غازات اللقافة الحديثة، غير أن العقل - الكامن في المخ - فشل في تذكر مواصفات السفوف، وطريقة الحصول عليه، فاكتمست الشرايين والأعصاب الكتابات العظيمة المترجمة لجيمس فريزر في الفصن الذهبي والفولكلور في العهد القديم. وهو أمر متع أن أكشف عما تحويه ثقافتى من إدراك رائع لعادات وتقاليد العبرانيين - أقصد اليهود - والبرشمن وقبائل استراليا وجبال الهملايا (وأعتقد أنها شمال الهند)، دون التفريط في إندهاشى لراقصة جبال البرانس - تلك الفجرية - كارمن - على أنقام جورج بيوزيه، وعندما تبدأ كارمن الرقص المتألق في كويبات طريقتى الباغية في الكلام، هذا في بيتى المطل على قاعة سيد درويش (قبل أن تحاصرنا الصارات المتضاغة)، حيث تتلوى

شهور قريبة - أننى لا أصلح للوقوف مع ياسمين ضد كارمن (وللملم فإن ياسمين هو الاسم الثقافي لها - كان اسمها إسمين - ولا تزال معظم بذات أصدقائى اللاتى تحملن اسم ياسمين تعانين من أن جداتهن يطلقن اسمهن : اسمين) ، غير أن أمر كارمن - وما عليه من قدراتى الفائقة فى الثقافة المعاصرة المعلة - ظلَّ للخزَّاج المتفتح الذى يحوى البلاوى الجميلة المسيحة، عاززين نسمع حاجة لـ (كرسكف) والمقصود كرساكوف الروسي صاحب شهرزاد الرائعة، أو اختطاف اسم الشاعر الفرنسي الريم بولدري ليصبح بولدر، لأن اللطق الأول - ولو كان صحيحاً - سوف يرد المتكلم من بولدري إلى يبلته الكمامة فى إيقاعات لطق زميل وجرجير ويشكو وعقول وجبريل وبدرير، كنت ملهشاً لقدراتى أشار إليها وهى تجوب جبال الألب ونهر المين والميسبي والتيمز ودول الأوربا والطريقة الفذة التى يمزج بها بجانينى على القبولينا : أقصد الكمان، وفى النادر كنت أخترق - مرة أو مرتين كل بضعة أحوام - جبال اليابان أو أطلس أو كليمنجارو، والى قاذى إليها إرنست هيمنجواى خلال الإحساس بطولجها الاستوائية الرائنة، وبين حين وآخر يمكن لى أن أزيد فى إبراز موسوعيتى فأشير إلى نواذر جمها وأشب وعبدالعزيز البشرى، كان واضحاً أننى أغرش النواذر لرفاق المأكول والمشرب والتدخين - مع أنى لا أسيل بالمره إلى تدخين العيش - بكل أنواع العزف على الثقافة ذات الرياض اللافد أو المكتوب، لأثبت للجميع أن أبناء القرى - الفلاحين بالذات - قادرين على أن يكونوا على قمة المعرفة المسيطرة على نظريات النقد الأدبى الأجنبى بما فيها من أنواع الرسم والعزف لكيانات المهيمه من مدارس التشكيل فى لوحات بيكاسو وسلفادور دالى وباخ وبرامز وموزار، وأقصى ما وصلت إليه كان ما قدمه لى بعض لرفاق من كتب حول الأساطير والخرافات والقبيبات بصفتها موضوع دراسات الأنثروبولوجى العالمى، حتى أننى - ومنذ ست سنوات لا تزيد - كتبت عن تهرينى الأدبية فى مجلة الهلال (الأعداد الصادرة فى ديسمبر ١٩٩٣، ويانير زمارس ١٩٩٤) دون أن أشير بأى شكل إلى أى مفهوم لى عن التراث الشعبى أو المأثور الشعبى أو أى صياغة جولهما من قريب أو بعيد، لم أكن أعرف أننى يجب أن أعرف، أو حتى أن أنبىء، إلى هذا الذى يثار الآن .. بالنسبة لى على الأقل.

وخلال التعديل والتبديل تحت سطوة قانون الإزاحة والتدريج والإحلال، ظهرت صدقات جديدة بدأت تلوى

جسمتى إلى ما عليه التراث الشعبى، فإذ بى أفاعاً بالبلد النفسى يطغى بما لا أنتبه إليه فى الكلام الثقافى، لكنه كان يتفاعل فى الوجدان - خلال الكتابة - هذا الفعل العظيم الذى أنقذنى الله به كى لا أقع فى المأزق الحسمى - كان من المفروض أن أصبح لصاً لكن ظروفى ساءت فأصبحت كاتباً، (سطران فى مدخل كتابى الثانى بعنوان حرق الدم - كتاب اليوم من دار أخبار اليوم - ١٩٩٧)، فبينما أكون بالغ الإنصات للموسيقى الكلاسيكية (فى قاعة سيد درويش بعد احتراق دار الأوبرا القديمة الفخيمة التى لم أدخلها) كان المايسترو - يوسف السيسى أو أحمد عبيد أو أى قائد آخر - يحرك العصا الرقيقة المرنه فى أجواء الأداء الأوركستراالى، وبينما تتحرك أوتار الآلات لتصنع المثلق أو الأربع العذب مصاحبة لأصوات الكورال فى الحركة الأخيرة من أعظم السيمفونيات (للتاسعة لبيتهوفن)، أفاعاً - وتحت الأنواء الناعمة - بيد أمى الجالسة أمام الفرن الذى يفع بالحرارة البدائية تحرك ذراعها العارى بالخشو (عصا الخيزن) لتضبط فحيح اللهب المستعر، ثم تصنع - فى مرونة - قطعة المعجين فوق المطرحة المفروش سطحها بالندق وتديرها فى سلاسة تحطها تتمدد من كتلة لتستدير دائرية تحت اهتزازات المرونة الساحرة حتى تصبح بآوة تهتل قارة بأكلها، تلقى بها - فى رقة قوية مثقفة - على البلاطة المتوهجة فوق مسرح العزف الساخن أو الدافئ، ليتشابك - أو يمتزج - الأوار بأصوات الكورال، وترتفع نغمات العزف محتضنة جمرات الفن الكامنة أسفل الخيزن المتفاعل فى وجدانى.

وقد ترتب عن تفتيح عيلى - أو مسخى - على التراث الشعبى أن بدأ الأمر وكأنه لا يعدو إعادة لصياغة الاهتمام، ذلك أن كل المسائل الشعبية كانت كامنة فى كل أجهزتى : الهضم والأعصاب والغيبوية والانفراخ والعذاب والإنداك، فقد كانت حافظة - زوجة خالى محمد تاجر الحبوب الغلس دائماً - ذات أنامل طويلة، ودائمة الاهتمام بصبح كفوفها وعراقب أقدامها بالحداء، كانت مولعة بالزائر، وكذا فى المدارس الابتدائية تنطق دروساً (رسمية) على إضفاء صفات الأمراض على تلك العادات القديمة (لم يصفها أحد بالعادات الشعبية) فى الوقت الذى كانت اللقافات الوافدة قد أدخلت الرقص المتفاخر من الروك أندرول إلى الخنافس إلى موسيقى الجاز إلى دور الراديوها والسيمفات، غير أنى كنت مولعاً بالتسلل إلى حلقات زار حافظة (وهى بالمنااسبة أخت نعمان عبد الحافظ

وبنجيب محفوظ ويحيى حقي ومصطفى محمود (في مرحلته الأولى) وفحشى غانم ثم محمد خليل قاسم (الشمندورة) وكتابات لويس عوض وأنور المعداوي وأشعار السياب وعبدالصبور وحجازي وأمل دنقل، متجولاً بين امرئ القيس وعنترة وذات الهمة وأبى زيد الهلالي والمثنبي وأبى فراس، أى بعد أن عرفت معنى القراءة وبدأت أكعب، هالتي أن أعصائى النفسية لا تستجيب بسهولة لتطلعاتى المعلقة، كان التعبير عن الشعب المصرى فائق الجودة والمطعمة والشاعرية والواقعية مع أهمية الهجوم على الإقطاع وزيانية الاستعمار والتعاطف مع الفئات الفقيرة المملوكة، والولوج داخل السجون والمعتقلات بافغة التمزيق والتعظيم للنفس البشرية، وما عانيه أنا شخصياً من دورات عفاريت وغيلان السلطة والإدارة والأنواع المتعددة للهيمنة الكاسحة الخائفة الغبية، خلال كل ذلك فوجئت بنفسى أواجه أمر! لم أكن أجرو على إعلان، ذلك أن أموراً - شعبة - عديدة كانت تدهامنى، فالعبد المذلل - مثلاً - من بذات قريوى (مهن خمس بذات أخواتى تزوجن سلة رجال) كان المريس خالها يدخل عليهن بإسبمه ليلة الفرح، ومشهد اختراق الإصبع المصبوغة بالحناء موضع العفة فى الأثنى أمر بالغ الإيلاق والمذيب العنيف الصارخ المنبجج فى جو الشرف الأليد مديلاً لمورى يتطاير تحت أصوات طلقات رصاص البنادق السجيدة، لم يستطع هذا المشهد المروع أن يجد له موقعاً فى أى نص تعبيرى: شعر! أو قصة، وبالتالي فقد تواردت تلك الأشواك الشعبية لتفريش جوانح الكتابة عدى، لتجول فى نفسى فى حرية ضاغطة كى أدرك، أو أفهم، ولأنى قاصر الفهم والإدراك فقد راعنى أثنى - وفى لحظات الهدوء الساكن فى الأفاق الممتدة بعيداً عن كثافة المدن - أفاجاً بنفسى أسى بين تفاصيل مأثورنا العظيم - دعه من أنه ليس مصرياً خالصاً - ألف ليلة وليلة، ذلك أننى اكتشفت أن شهر زاد تظل تمارو وتدارو وتحكى لشهريار الملك كى توقف عده الرغبة العامرة فى الانتقام من الإناث اللاتى كان من بينهن زوجته التى ملحت نفسها - جسدها - للعبد أثناء غياب زوجها الملك الفاضل الجميل، بأنون له بالآثنى - بعد هذه الكارثة - فى الظهيرة، لتستعد للنوم فى أحضان شهريار فى أول الليل، ثم يمزقها آخر الليل، كان دور شهريار رافعاً (وهو الدور الذى تستخدمه كل السلطات كى تستقيم الرغبات المعارضة لها حتى الآن)، وتظل شهر زاد تثارو وتحكى حتى - آخر الليل البرىء الطاهر للشوان - يستلم شهريار للنوم.

بطل روابتى التى تعمل اسمه، وكانت قاعة الزار الكبرى تجهز كما كانت قاعات أمراء النما تعد لهذا الرقص الجميل فى قالس الحانرب الأزرق لشرابوس الكبير، قاعة حافظة كانت مجرد باحة المنزل التى تعيق قليلاً عن قاعات أمراء النما: إنها لاتزيد عن ٣ × ٥ متر، الطاس (ولن أشرح لك الطاس) فى الوسط محملاً بأدوار فقيرة من شرفات القلل السودانى والمحصن، ويترجها - إلى ما يصل إلى سره البطن - تكوين مثل الكأس المنضمة فوقها جمرات من فحم - أو عظم كيزان اللرة انشامية، ويجلس بجوار الحائط ثلاثة أو أربعة من ذوى الدفوف المختلفة الأحجام، وتجلس حافظة - وقد يكون بجوارها واحدة أخرى أو اثنتان ممن يسعون للعلاج بالزار - قريباً من الطاس، ثم يكون المشاهدون - المشاهدات أنسب - واقفات فى سمت، حينما يبدأ الدق على أصفر الدفوف فى تفرزة كالهمس، وتلقى فى الجمر - حينئذ - حفنة من البخور الذى ما يكاد يطلق أريج دخانه الناعم حتى ترتفع دقات الدف لتصاحبها طقطقة احتراق حبوب البخور، وعند تصاعد الدقات (هل أقول عن هذا التصاعد الدقيق: كرىشدو؟) تبدأ أصوات محترفى النشود المحترفين فى تملق الجبال للغامضة مستدعية العفاريات من كردقان - فى السودان - أو من وادى السلاخيد أو من بين أسوار جهنم، كى يتم ترويضها لخروج من أجساد حافظة ورغيفاتها اللاتى تهتز وتهتز، حتى يقفن على أقلامهن، ويخلن للنام أو القاب ليتمتجن فى عالم ساحر يخرق السحب ويصنع البرق ويكتم صوت الرعد، والدخان المبك يسحبى من جوار الحائط مخترقاً بالدفوف وعنفوان الاضطراب العظيم، كانت صفاريتى تمزق بدنى شارخة متلوى، فإذ بى تشدى إلى أعلى، إلى أعلى الأعلى، فأقف لأتطرح، مقلق العين متهجد الأنفاس، أتناقز - على إيقاعات الدفوف - بين السحب والجبال وسطوح الجوم، أخترق الحقل والكهوف وسطوح المنازل فوق مناشير الكشك وبين صوامع الفضل ثم أندفع فى عذاب ساخن شهى إلى أحواش البهائم ومآذن المساجد وهياكل أجراس الكنائس، أمرد باله - الواد - الذى هو أنا - عيان، فتتطيق السماء على الأرض ويتوئى أذرع نرى الدراية لاحتضنى إحداهن وتأخذنى فى حجرها، وتمسح لى عرقى.

وبينما - بعد ذلك بدهور - أى بعد أن تمكنت أو تحولت فى القطارات ومسابر القري وجبال السد العالى، أبحث عن عمل، أو أعمل أى عمل، كنت أقرأ، وأعيش يوسف إدريس

الجميل، كى أرى أشباح هذا المشهد الفاتن، بعدها - وخلال وسائل عديدة من الاتصال داخل عاداتنا الشعبية السرية - أيقنت أن الأمر يتعلق بحكاية رحمة وأيوب، وأن رحمة بعد أن ظلت أعواماً تحمل فوق رقبتها زوجها أيوب المبتلى فى جسده بالقروح، نجت - بعد صبر مرير - أن تملأه، وأن تستعيد إليه قدراته المفقودة، وكان عليها - بعد هذا النجاح - أن تحظى باستحمام رائع تنقيت لجسدها مما أصابها من أدران للتجربة، كى تعود - صحيحة عقياً - نظيفة إلى حبيبها، ومن المؤسف أن هذه العادة قد اندثرت الآن تحت سطوة الحياة الحديثة التى دمرت طقوس الموروث كله وأحالتها إلى مجرد نصوص فى الكتب، مما أثار عدائى، وجعلنى أهرب إلى فحشحات مقابر المقوليين والمسرورين والذين ذهبوا ضحية لاستخدام دم الحوض القاتل البطيء الذى يتسلل الزنبرغ منه إلى ضحيته فى كروب الشأى .

عذراً، لم أكن أعلم أننى أعرف شيئاً عن التراث الشعبى، سمعته على أنغام الربابة وفى أغاني عمال دق الأذنة ورفع الأحجار، وكان نصاً ريسياً فى حكايات أمى - منذ قرون - عن أمانا القولة وأبى رجل مسلوخة، وفى مشاهد الزوجات المعيمات حين تتكحرت (من الكحرنة) على أرضية الأولياء لتظل أجسادهن تدور وتلف على الثراب تحت أصوات الدعاه والتهليل بأن يستجيب الأولياء للآمال المخزونة فى العقم، وفى الطريقة التى كانت الحاية - ولا تزال حتى الآن - تخزن بها البنادات فى صميلة أمتنى أن تشهدوا لها تصويراً فى السينما أو للكتب، كل ذلك لم أدركه لأننى كنت أتنفسه مثل الأوكسجين، وأكله مثل الطعمية والبناو والبابت ورام العدى الأصفر، مع احتساء الشأى الثقيل الذى كاد يدمر معدتى، لغوه من الزنجبيل.

وربما يساعدى ذلك كى أكتب شهادتى عن التراث الشعبى الذى لا أعرف كيف أكتب عنه حتى الآن، فاعزوني، إننى ضحية لأصدقائى الذين فتحوا دماغى لأنبته - للأسف - إليهم، قاطعين طريقى إلى التضخم الناجم عن ضرورة أن أبوء مثقفاً قادماً من جليلف أو لندن أو سوق عبة نيويورك، باريس أفضل.

فإذ بى أفاجأ بنفسى أتسل وراء شهرزاد ( فور نجاحها الدائم فى تنويم شهریار)، وكان مخجلاً أو مبهجاً أن أعان اكتشافى الذى لم تتجرأ الكتب أن تقرب منه - لقد كانت شهرزاد تنزل من القصر وتقمضى بقية الليل فى متعة مفتشية فى الحديقة مع العبيد الجدد، كانت ألف ليلة وليلة تنهار من أساسها القوى للمروث.

وهكذا ظل الشيطان الشخصى يقودنى إلى السخرية بالماضى الأثير : قيس، وهو يدور طاهر بالغب اللقاء والرومانسية فى الصحراء باكيًا منتحباً خلف ليلى، كنت أقتنصه من بين هذه النصوص وأصعبه إلى (غرفة الكشف) لأثبت ظنى أنه كان فاقد الذكورة، ثم إن حسن المغنى عاشق نعيمة فى الصعيد الأوسط قتل بالرصاص لأنه نجح فى تحقيق مالم يستلمه قيس، وأيس لمجرد الحب الرومانسى اللطيف، وعليك أن تدخل فى هدوء إلى قيس ولبنى وكثير عزة، وأن تستبعد هذه الصور الساذجة التى تم تقديمها فى السينما للعشق الفاضل، حتى أن عبدالرحمن الخميسى أجبر - فيما أعقد - أن يراعى مشاعر الجماهير الفاضلة، وأن يقوم بتزويق حسن من نعيمة، كان الغلام جميلاً .. وبائع البؤس أيضاً.

وإزاء ذلك، ومع كل الوقوع فى هذه السيول الشعبية، ومع اندهاشى حتى الآن - وأمى كانت السبب - فى قيام البطل العظيم انفارس الشجاع أبوزيد الهلالى بزحلته المرفقة من نجد فى الجزيرة العربية، كى يكون جيبشاً من أهل الصعيد كى يخترق به الصحراء القريية - المخلطة الانساع - كى يحارب الزبائى خليفة فى تونس (كلهم مسلمون) من أجل حالات من العشق المدرسى الغلهان لا علاقة بأهل الصعيد به وبأمدافه، أى بعد هذا التورط الجاهل - ملى - فى حكاياتنا المروية حتى فى تشكيلها المعاصر للسينما أو التلفزيون، ظلت أخفرك كل هذه العوالم الفذة الشجاعة الدموية ذات الخطاب الأثير على الربابة وفى الكتب، لكنى لا ألبث أن أهرب منها إلى قديتات الجميلات وهن يستحمن فى الليل والترع المتفرعة منه (الإبراهيمية والدوريطية ويهر يوسف) ليلة شم النسيم؛ أى بعد انتهاء طقوس تبدو منفصلة عنها حول سبت الدور وأحد السعف، وفى هذا الحما ذى الصجرى الواسع الذى يبدو ومخفياً قبل الفجر عن عيون الرجال، كنت أتسل وراء شجر



# انقسام الروح

عادل السيوى

الاجتماعى، أو الذى لازال يحتفظ بحقافة مرحلة اندثرت، وهى غالباً ما قبل صناعية، أو لازال أسيراً للرعى الشفاهى وحده، وبالمثل أعتقد دون إطلاات، أن الفن أيضاً هو كل الفن، أى كل نوعية خالصة تراوخت القياسات والمرجعيات النهائية، ولكن الظاهرة الفنية متاحة بالمثل لفعل العقل، وترحب بكل الجهود النظرية التى تحاول اختراقها ووضع فواصل بين جوابها، بحيث يصبح مشروعاً لذا أن نميز بين فن شعبى وآخر غير شعبى.

أما العلاقة بالموروث فهى أمر يهمنى كثيراً لأن هناك جسوراً حقيقية تربط تجربتى فى تلك اللحظة بتجربة أخرى سبقتها فى الزمان ورسخت فى روح الجماعة التى مارسنا فطناً فيها، وبغض النظر عن منحنىها وعن مكان وزمان إنتاجها، وقد يكون من المجدى أن أتكم فقط عن علاقتى بالموروث المصرى المصرى، ولكنى أقدر أكثر، سأعامل مع تلك المساحة من الموروث التى أعتقد أنها تهم من يبحث فى الثقافة الشعبية، ولكلنى يجب أن أعترف منذ البداية أن النظر للموروث المصرى قد أصبح مطلباً ملحاً فى تجربتى، وبشكل واضح كرد على فعل على غربة فكرية وغلبة، بل غربة تكوينى كله، تكوين يعتمد أساساً على مرجعية تاريخ الغرب الفنى

علاقتى بالفن الشعبى هى فى الأساس علاقة من التساؤل المستمر، فأنا لا أعرف بالفعل الحدود التى يبدأ عندها ما يسمى بالفن الشعبى ولا متى يتخطى الفن تلك الحدود فلا يصبح شعبياً، وأعتقد أن هذه التحديات مهمة بلا جدال، ولكن نظراً لوجود مناطق غامضة من الاشتباك والتداخل فى تجربتى الخاصة؛ ولأن الفن هو بذاته بوابة مفتوحة لصهر المستويات المتباينة، فقد اخترت أن أتعامل مع هذا البعد دون تعريف قاطع مانع، وتركت خبرتى به تنمو وفقاً لجذليها الداخلى، وتحدد بنفسها تصورهما وفقاً لمدى تطورهما وتورطهما فى الوقت نفسه مع ذلك البعد الشعبى.

فالشعب والفن معاً مفهومان متحركان، وبالنسبة لى قد يتسع مفهوم الشعب ليشمل كل جماعة تاريخية تملك طاقة جذب نحو مركز ما، مركز صنعة ثوابت راسخة فى الدورية، هذا الجذب الطاعى للكتلة المتجانسة هو نتاج حضور مادى متميز روعى جماعى بالاختلاف، الشعب إذن هو كل كتلة الشعب، وأحياناً يصبح الشعبى فقط ذلك التقاطع الغالب داخل الجماعة الحامل لأهم صفاتها، أو الذى يشكل قاعدة هرمها

الغامضة التي تحكم على وأحاول دون جدوى أن أفهم قانونه الغالب.

رسمت الناس كثيراً، إما كأجساد كاملة أو مجرد وجوه، وكان الملصق الأساسي الذي أحاول دائماً الإمساك به هو ثنائية وضعها النحات المصري القديم في وجه إخناتون، عقلانية وإسحنة في استقامة الأنف وحسية شديدة في الفم، كأن الوجه، وجه إخناتون - هو تجسيد لمعادلة وجودنا كله، ومحاولتنا للسمو بالروح والفكرة كاتجاه عمودي، والتصاقنا الحميم بحدود الجسد وغوايته العاسية كتوجه أفقي. وفي أفنا المصري المعاصر بعض النظر عن طبيعة منتجه يبدو أن الإنسان هو كل شيء: يكفى النظر إلى ما احتفظت به الذاكرة المصرية من أعمال مختار، محمود سعيد، الجزار، كمال خليفة، حامد نداء، وحنينة حليم. إلخ، فهل ذلك ينبع من عوامل تخص الجماعة المصرية أم يخص التجربة التشكيلية وحدها، بمعنى أننا نختصيص في المقام الأول، وبالتالي شذنا أم أبينا سيحتل الإنسان مكاناً مهماً وسط ما نشخصه، أم أننا لا تأبه بالأمكان والأشياء كثيراً وأن جل اهتمامنا كمصريين هو الناس، إنسان البد العالي لقد تحول البد العالي عند الجزار إلى إنسان حتى نفهمه، أنا أيضاً مقيم داخل خيمة الأنسة التي لا تستطيع الإفلات من فعلها العاس عليا ولذا فإن مارسمة عن الحرية، أو عن عودة الحاج، أو عن حب الاستعراض، يترجم محاولة لإمساك ما يتكون في نفسى خاص، أو يطق جماص حديث قادم من لحظة بعيدة تماماً.

أقع بدورى رهيبة لانقسامنا وثنائيتنا البائسة كلنا، ثقافة رفيعة وثقافة شعبية وبينهما حفرة بلا قرار، ولذلك فعله السلبى الكامل في تجريتي كلها، ذهبت سنة ٩٤ إلى المكسيك، وكان من القريب على أن أشاهد بعينى ذلك التواصل بلا انقطاع بين حلقات متداخلة من المبدعين داخل الظاهرة الفنية دون تمييز، إننا نختلف كثيراً عنهم، فلدنيا ثقافتان ولديهم ثقافة واحدة، وسلم الإبداع عندهم يلف الجميع من أسس المبدعين حتى أكثرهم طليعية وتجريبية، ومن يرسم على جلد الحفائب ويحفر على الخشب يعتقد أن له نفس شكل وجود الفنان الذى تعرض أعماله متاحف الفن الحديث مثل ديجو ريفيرا، واروسكو، وتامايو، وفريدا كالويسيكروس وغيرهم، بل يضم المتحف أعمالهم جنباً إلى جنب، هذا الانقسام بين ثقافتين وفنيين الذى نعانيه يحتاج إلى مواجهة حقيقية، ولا شك أن

لقلعه الساحق، ولذلك فإنه رد فعل وليس حصوراً محايثاً للتجربة منذ البداية، هو استدعاء متحيز، ومحاولة للرد على خال في التفكيرين، وطلب ارادى للمدد من واقع الخصوصية المكانية ومن التاريخ والحضور الخاص بنا.

لا أعرف إذا ما كان مطلوباً من الفنان أن يدرك كل الروافد التي تصب بمياهها في تجرئته الإبداعية، ولكننى أتق من أثر روافد بعينها على عملى، نظراً لتجلى ذلك بشكل واضح في المنتج نفسه وعلى رأسها العلاقة المستمرة بالحدث الإفريقى الخشبي للوجوه والأقنعة الإفريقية، هذا الإنتاج العبقري لفن الغاية، وقد ترد تلك الروافد بمياهها من لحظات بعيدة بالفعل، كما هو الحال في عملى المستمر مع الوجوه والذي اخترقته تأملات في وجوه قرعونية وقبطية وشعبية مصرية.

وقد تكون تجربة تأمل الحضور الإنسانى والذي هو مادنى الأولى في العمل، أكثر تأرجحاً بين لحظتين، لحظة قديمة، كخبرة وتعبير معاً، يصعب استعادتها لأنها ابنة تجربة تباعدت تماماً عنا، والمشاعر اليومية للوجه الشعبى الراهن، ومحاولة تقصى تلك الملامح الغائبة وراء المشاعر اليومية التي أراها على وجوه الناس في شوارعنا الآن، فالوجه اللحظى العابر، يخفى خلفه وجهاً إنسانياً آخر، وجهاً تاريخياً طويلاً المفعول، والعلاقة بين الوجه اليومى والوجه التاريخى أمر أثارنى كثيراً، وكانت مادنى العلمية هي وجوه الناس، وللقريب أن وجوه البسطاء وللشعبيين الزاهنة قد لا تشرح بالضرورة بهذا البعد لتقديم يفدر ما يكشفه وجه صراف في بنك.

بما أننى هذا الآن، فأنا خاضع شئت أم أبيت، لفعل نافذ للذائقة البصرية السائدة، وهناك ذوق خاص بالعين المصرية نعم ذوق مصرى، وأنا أتق في وجوده بلا جدال على جميع المستويات، هذا الذوق كامن خلف علاقتنا الحسية والنفسية والفكرية بالعالم المحيط بنا، بالناس والأشياء معاً، فهناك أصوات تطربنا نحن وحدنا، وألحمة تستمتع بها نحن فقط وهيئة وروائح تخدنا، وفي مجالنا البصرى أدرك أن للعين المصرية شفرة خاصة في الرؤية، وأنا داخل طغيان تلك الشفرة التي لا أستطيع تقييمها سلباً أو إيجابياً، ولكننى أدرك مثلاً أن تكوينات بعينها تفس هذا الكود البصرى، هذه الشفرة المسجلة في خلفية العين، وهناك علاقات بصرية أخرى لا نستطيع أعيننا التعامل معها، هذا أيضاً هو أحد الإحداثيات

النظرة المتناقضة للقطرة والللقائية والبساطة من جهة وتوجيه الاحترام كله إلى التحاليل الأكاديمية والتعامل مع تعليم الفن كرسالة للاتحاق بالبيروقراطية أمر أخطر كثيراً بتجربتنا الفنية بشكل عام.

لدى رغبة دائمة بأن تضع في لوحاتي تلك الطاقة الأولية النافذة، تلك الطاقة النجفة والرائقة التي يستطيع الفنان الشعبي استحضارها دائماً في عمله، وأسأل نفسي دائماً عن سر قوة المشهد الذي يرسمه، هل تأتي قوة المشهد الشعبي لديه من بهجة الفعل الفني نفسه، فرحة الإمساك بالشكل وإظهاره في أعلى حالات تجسده، وبالتالي من كل الاختيارات التي تبرز الشكل في أعلى وأبسط حالات ظهوره، مثل اعتماد اللون الصبري، عدم خلط الألوان وعدم إدخال الظلال، وفرد كل المفردات مكتملة ومنفصلة على السطح دون إخفاء أو تدخل بين عنصر وآخر؟

لا أستطيع أن أفصل في خبرتي البصرية بين مثيرات بصرية تتماهى مع المنتج الشعبي، مثل فن الطفل، وفنون السجاني ولوحات مرضى التخلف العقلي، ولا أعرف للحدود القائمة بين الفن التلقائي والفن الصادق والفن القطري والفن الفشن، ولكني أحياناً أصعب نفسي قناعات ولو خاطلة ولكنها تساعدني على العمل والتحول، فقد أفترض مثلاً فرقاً بين الشعبي والبدائي، فأفترض أن الشعب مثقف بما أنه شعب؛ لأنه على الأقل وعى انفصاله عن الطبيعة وعن الآخرين، ولذا فمنتجه الفني يؤكد فرحته بذلك الانفصال ويؤكد، أما البدائي الذي لم يعش تجربة انفصال كاملة عن الوجود الطبيعي، ولم يختبر بعد تجربة الشعب، فهو متصل ومتورط في جسده وجسد الآخر وفي الكون باعتباره امتداداً مادياً وروحياً لذاته، ولذا فإن عمله هو طاقة اتصال وبشاش الشعب يعنى إذن الانفصال عن الوجود الطبيعي وعن الآخر بصفته شعباً آخر، وأحاول أن أجد ترجمة ذلك في الفرق بين المشهد الشعبي والمشهد البدائي، أنجح أحياناً، وأفشل كثيراً.

يحدث أحياناً أن تكون علاقتك بالفن الشعبي عبر وسائل صنعها فنانون آخرون، وهذا هو ما حدث بالنسبة لمي فقد تأثرت تجربتي بلا جدال بتناول الفنانين المصريين لأماليه الشعبي، وأعتقد أن الجزار قد وجد حلاً عبقرية لتلك العلاقة المركبة بين عالمين وقد تأثرت بذلك كثيراً، وخاصة في فهمه للفراغ المحيط بأبطاله الشعبيين، بوصفه امتداداً لحضورهم

السحري كأرواح غامضة، وبالمثل أحترم كثيراً تجربة راغب عياد، ومحمود سعيد، وصعيد العدوي، وكمال خليفة، أما المحاولات الأخرى فقد كانت إما مشهدة خارجية، أو لملمة رموز وتحاليل بسيطة لإنصاف فنانون أنصاف مثقفين، ولا أعتقد بأن تجربة استدعاء الشعب في اللوحة عبر رموز بصرية أمر جديد بالوقت، فهي تجربة مباشرة وسطحية جداً، كما أن هناك فنانين مصريين رسموا مشاهد من حياة الناس البسطاء، تحت وهم الشعبية بينما هي في الحقيقة نكات وإهزات ثقيلة النظم؟ فهي سفيرة المارقين من جد أهلهم وفيها مسافة تعالى الاستشراق، أعتقد أنها أعمال بشعة في حق الناس، صنعت لكي يقتديها أنزياء بلا ثقافة أو أجانب بلا حساسية حقيقية، أعتقد أن الهبوط بالموضوع إلى هذا الدرك أضر سلباً على الجميع، وأبعد الكثيرين عن مساحة حقيقية للتعامل مباشرة مع «الشعب» الشعبي.

لا أعرف من أين جاء كل ذلك الاهتزاز في أعمالنا الأولى، ولا كل هذا التجارب العفيف للمتناقضات، ولكن لم يكن ذلك فقط بطل فنان إيقاع القاهرة وصخبها إلى سطح اللوحة، ومن الممكن أن أقول الآن أن حيرة التكوين كان نتيجة لارتباكنا أنا كشخصين من جهة، ولكنه أيضاً كان انعكاساً لفعل عامل أوسع، ألا وهو افتقاد التلاحم في تجربة الجماعة مع بعضها ومع مكان قسطها، لقد غابت تلك الصالة من التجانس من حولي، ولم تعد هناك سيادة لأي منطق دال، أو عنصر من متروك يسود فيربط العناصر المفردة في المشهد: المشهد القديم كان متماسكاً دون تجميل، وللمسح هذا كلام فنان كبير كان شاهداً على هذا للتسريح الضائع، قال لي حسن سليمان في حوار معه يرسمه حول القاهرة القديمة: «كومة الترمس، شكل القطة، القبة، المشنة وموخرة المرأة المتأنفة بالصلايا الف، طرقة شجش، أو رنة خلخال على أرض حجرية، كل هذه الحالة الموقرة من الانكسارات وإيقاع الخطوة الأثرية كانت تتجارب في المشهد» - كم بعدنا الآن عن هذه اللوحة، وكما أصبح هذا التناغم البصري الآن حلماً بعيد المنال. فما السائد في المشهد وفي أي تسريح بصري تعيش تجربتي الخاصة، أين وكيف يحرك الناس الآن؟

أعتقد: أن المشوائية هي ملمح بصري مهم ومؤثر جداً الآن؛ المشوائية البصرية تعني تدخل القوانين المتعارضة، وليس غياب القانون، فهناك أكثر من قانون داخل الحياة

المشوائية ولهذا التداخل أثره في تكوين المشهد صدينا، ولابد من العمل لاكتشاف مواقع القوة في ذلك الشكل من الحياة، ولا نفل أسرى وحشة المشهد القديم، فلهذا التداخل الشرس أيضاً شاعرية خاصة لم نكتشف مناطق قوتها بعد.

أحاول في بعض الأعمال أن أعتمد على قاعدة بنائية مثل المزخرف الشعبي، الذي يلون عربات الكشرى، والعربات الكارو، ويقسم المراجيح إلى مستطيلات بيضاء وحمراء، أعتقد أن البنائية هي الاختيار الشعبي لا الفردية، والبنائية تحل في اعتماد التكرارية أساساً، أو بمعنى أدق الانصياح لمعادلة رقمية مخففة من قبل في عمل علاقة بين العناصر المصرية، أما الاختيارات الفردية فهي شخصية ونوعية لا يمكن اختزالها رقمياً، لأنها لا تقبل الاختصار مثل الروح تماماً. ولكن كيف يستطيع الفنان الشعبي إدراكها بقوة متفردة، وهو فنان ينأى ومحدد تماماً في اختياراته وأدواته..؟

كما أحاول أحياناً أن أنصاع مع تجسيدات الفخيل الشعبي وصورة الكون وصورة الإنسان كما يراها هذا الوعي البسيط داخل الكون كميدولوجيا خاصة، الرسم داخل الرسم مثلاً، كما هو الحال في الوشم. ولا منطقية العلاقات، فالمشهد الشعبي ليس أرسطوياً، الشعب كله رغم حكمته ليس أرسطوياً. فهو لا يؤمن بوحدة الزمان والمكان، فلهذا أيضاً منطق المعجزة والخرق والسحر. والمشهد الأكاديمي الذي ساد وعى للفنان المصري طويلاً هو مشهد أرسطو وهروينا الآن من طغيان ذلك المنطق يتجدي أساساً في كسر علاقات المكان، لأن الصورة تحول الزمان إلى مكان بمعنى تحول علاقات التوالي والتعاقب إلى علاقات تجاور وامتداد، وهناك هاجس داخلي يتكرر لدى دائماً بتحرى المنطق الآخر، منطق الناس في لمس المكان والأشياء داخله، بل وتصوير البطولة والهواjis السفلية والحالات الخاصة، وهذا أمر يخص في الأساس منطق الحكاية الشعبية.

هناك في تجربتي الخاصة بعد شعبي مستمد من الحياة اليومية للناس أنفسهم، مخلصاً للتفاعل اليومي مع ثقافة هجين وتجربة في المغايضة وتنفس الهواء المصري المشوش وجب الجماعة المصرية والوقوع تحت فعلها المشوائي، المصريون حثالو الكراسي، تاريخ لا ينتهي من فشل المشروع الحضاري

انكسارات دائمة، تراب على كل شيء، دخان يملأ الهواء ويصنع مرشحاً حائلاً بين العين واللون، ومدن لم تكتمل وشمس تقتل أي نسوع، وضوء يهضم الكتل بظلال لا ترجم، وأجساد تتحدى الهندسة والقوانين وتخضع المكان لإيقاع تدافعها الذي لا يهدأ.

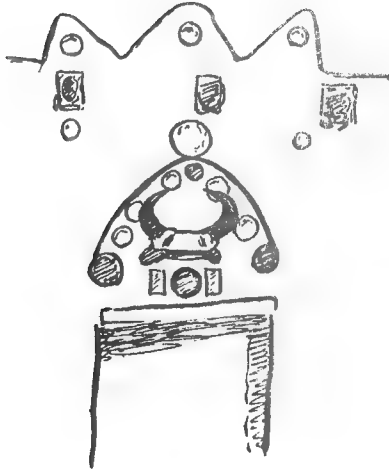
أعتقد أنه بعد تعرضي لفعل الذوق المصري، فإن الأثر الحاسم على الفنان المتواجد على أرض الجماعة المصرية هو نفاذ روحها إلى قلب كل أبنائها، وتجلى روح الجماعة المصرية في أعلى أشكالها الإيجابية كطاقة حياة تحمل شاعريتها بفجاجة وتعرضها في للشوارع كمشهد يومي لإمكانية الحياة نفسها، مشهد شعبي يومي لا يخطئ بين إرادة الحياة وبين مشروع الحياة، ولذا فإن الحراك اليومي ليس من أجل النجاح فقط، لأن الحياة مقبولة أيضاً حتى في حالات الفشل، الحياة لدى البسطاء هي هبة محتفل بها برضا وحب أيضاً في أغب الحالات، وأفراح يومية بالناس وبهجة استقبال اليوم الجديد، لا يمكن أن تكون تراجيديين بالكامل، ولا مجال لدينا للوحة تراجيدية مظقة على ذاتها، رغم كل الآلما وأحزاننا الكبرى.

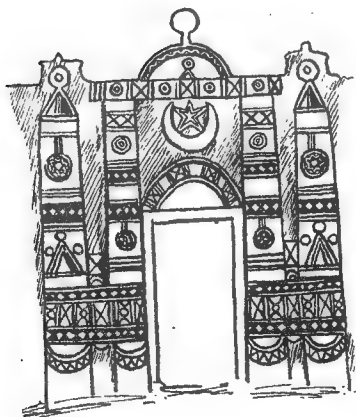
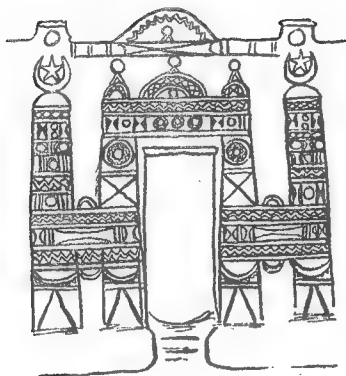
في المشهد الشعبي تلعب الطاقة الحسية الكامنة عن قوة من نوع آخر، لا علاقة لها بالسوق، الحسية والفقر معاً، مسرحية الحياة العاطفية، في المشهد الشعبي احتفال بالناس أساساً وبالحيوانات والطور والأشياء ككائنات متحققة ولهميت كعناصر في حالة صراع، غياب الصراع بمعناه الجدلي عنصر مهم في المشهد الشعبي، فليس هناك طرف ينفي الآخر، وكل طرف موجود باكتماله داخل حدوده، حتى شكل الصراع في الأيقونة الشعبية بين مار جرجس والثنين، سجد أن للخير والشركل الحق في التواجد، فهو مشهد يوضح أحقية الكائنات في الوجود، بل يعاطف أحياناً مع الثنين نفسه.

كان من السيفد عملياً أن أنقبل انقساماتي وتدخل فعل الغرياء والأقرباء في تجربتي معاً، وأعتقد أن هذا قد يكون له علاقة بانقسام الواقع نفسه تاريخياً، مائتي عام من محاولة تغيير البنية ومقاومة عاتية من ترسبات سلبية كلسنها تراكمات الوجود الحيائي للناس، لا تقبل المصو ورغبة التحول ومقاومة التحول في الوقت ذاته، حقل نفسي عميق يتطور ويقاوم للتبدل، يبدو أنها ليست عادلة جماعية فقط، لأنها تشكل

ورقة المنتج الفني والشعبي المصرى الراهن، وليس المنتج الشعبى بمحاذ الواسع، أو الشعبية بمعنى إنسانى عام. أعتقد أن الانحياز هو البداية وأنه ضرورة وليس اختياراً، بل إن الانجذاب لقبب الجماعة وإروحها هو رغم كل شيء أمر حتمى، وأتمنى أن تشع فى أعمالى أنا أيضاً تلك الطاقة المبهجة التى أحسد فنانا الشعبى عليها؛ لأنه يجسد عبرها جوهر حضور جماعتنا الخاصة، جماعتنا المصرية.

بالمثل وجدان الفرد عندنا، الانقسام الذى أشعر به فى رواق التجربة الخاصة بى بين الحضور الكبير لتراث الغرب وتماثيله وثقافته ومناهجه ومؤسساته ودواليه التى لا تتوقف عن الحركة من جهة، والمثير اليومى والمكانى والتاريخى أيضاً الناتج عن حركة الناس وشكل وجودهم وما يحيط بهم من أشياء وما أنتجوه من أشياء تخص حياتهم اليومية ومعتقداتهم من الجهة الأخرى، بكافة الملامح الخارجية والمواظف للشعبية للداخلية





# لم ينم البحر لأصبح مليونيراً

محمد سليمان

يتجولُ

حين انثذتُ المدينة ثوباً بكي

ثم عاد ليجلس في الركنِ

عاد ليقرأ حمزةً و الزَّيْرَ

أو يتسلى بعدَ الطيور التي في الطناجرِ

...

في آخر الليلِ

سوف يعود إلى البيتِ بي

أعشاب صالحة للمضغِ،

...

في مركز دالرتين يعيش المبدع؛ دائرة صفري تملأ  
المكان بكل مكرونااته وثقافته، صراعاته وتصلواته، ودائرة  
كبرى تملأ الإبحار في الثقافات الأخرى والسعى إلى المعرفة  
والانزراع في تحولات العالم. ورغم أهمية الدائرة الكبرى تظل  
للدائرة الصفري (دائرة المكان) اليد العليا؛ فهي التي تمنح  
المبدع تجريته الحياتية، تاريخه، مجمل خبراته الشخصية؛  
ومن ثم صوته الخاص وتعبيره...

في طفولتي وقبل أن أتعلم القراءة كنت مفتوناً  
بالحكايات والقصص والمواويل والشعراء الجوالين  
الذين كانت المقاهي تستضيفهم كي ينشدوا ويقدموا  
لنا أبطال الملاحم والسير الشعبية.

قرية الخمسينيات والستينيات لا تشبه قرية  
اليوم. القرية القديمة قبل الكهرباء وانتشار أجهزة  
الراديو والتلفزيون وقبل السمع إلى التتميط كانت  
تعتمد على أهلها، تبرز منهم الممثلين والعازفين  
الحكاكين والممثلين والمهرجين أيضاً. مازلت أذكر  
العديد من الوجوه والأسماء والدمشة التي كانت  
تسيطر على عندما أرى هؤلاء الأفاضل الذين  
يسعدوننا في الليل بإبداعاتهم يتحولون في الصباح  
إلى مزارعين وصيادي سمك أو تجارين هكذا وقبل  
أن أتعلم القراءة صارت الثقافة الشعبية مدخلاً  
وأساساً للتكوين الثقافي وظل ذلك الطفل المفتون  
بالسير والاساطير والملاحم وحكايات العفاريت والجن  
والنداهات ملازماً لي.....

ذلك الطفلُ

رغم الدخان الذي بيننا

وَلَدَ هُنَا  
وَوَلَدَتْ هُنَاكَ

هَذَا هُوَ الْفَرْقُ بَيْنِي وَبَيْنَ وَاثِلَتِ وَيَتَمَانِ  
قُلْتُ لِلْمَسِيرِيِّ

قَالَ الْحَدَائِقُ لَمْ تَكُنْ حَدَائِقُ  
وَكُلَّ نَهْرٍ بِحَاجَةٍ إِلَى عَصَا.

تَحْتَ سَمَاءٍ أُخْرَى،

\*\*\*

كَانَتْ قِصَصُ الْجَنِيَّاتِ وَحِكَايَاتُ الْمُرْجَةِ مَدْخَلًا إِلَى عَالَمِ  
الْفَرَاقِ وَحَافِزًا مَشْغُلًا لِلْمُخِيلَةِ، وَأَزْعَمُ أَنْ وَلَعِي بِهَذِهِ  
الْقِصَصِ كَانَ أَحَدُ الدَّوَائِقِ لِكِتَابَةِ دِيوَانِي سُلَيْمَانَ الْمَلِكِ، فَإِنِّي  
جَانِبُ الْإِسْتِفَادَةِ مِنْ كُنُوزِ الْمَلَامِ وَالسَّيْرِ وَالْأَسَاطِيرِ كَانَ هُنَاكَ  
الْخَوْفُ الْقَدِيمُ مِنَ الْعَفَارِيتِ وَالْجِنِّ وَالرَّعْبِ الَّذِي لَوْنُ الطُّفُولَةِ،  
وَأُظَنُّ أَنَّ سُلَيْمَانَ الْمَلِكِ بِقُدْرَتِهِ عَلَى تَسْخِيرِ الْعَفَارِيتِ وَالْجِنِّ  
وَأَنْزَالِ الْعِقَابِ بِهَا مِثْلَ لِي نَوْصًا مِنَ الْقِصَاصِ وَإِحْدَاثِ  
التَّوَارِثِ.

قَبْلَ نِصْفِ قَرْنٍ كَانُوا يَقُولُونَ فِي قَرْيَتِي مَلِيحٌ - مَرْقُوبَةٌ -  
إِنَّ الْعَفَارِيتَ فِي كُلِّ مَكَانٍ وَإِنَّ أَغْلَبَ الْقُلُوطِ جَنِيَّاتٌ تَتَخَفِي  
وَأَنَّ النَّدَاهَةَ تَخْرُجُ لَيْلًا مِنَ النَّهْرِ لِتَقْرَى ذِكْرًا وَتَقْرِيهِ بِالزَّوْجِ  
مِنْهَا وَالْحَيَاةَ مَعَهَا فِي أَعْمَاقِ النَّهْرِ. هَذِهِ النَّدَاهَةُ اتَّخَذَتْ فِي  
الْقَصَادِ صُورًا عَدِيدَةً تَزُوسُ غَالِبًا لِحَيَاةٍ مُخْتَلِفَةٍ وَوَاقِعٍ مُتَغَايِرٍ

سَيَكْشِفُ الظَّلَامَ عَنْ مُخَبِّئَاتِهَا

وَيُجَاجِي النَّدَاهَةَ الَّتِي أَعْطَلَتْهُ سَكْمًا

وَأَسْمًا جَدِيدًا فِي بَطَاقَةِ التَّمَوِينِ

لَمْ تَصِرْ بَعْدَ هَوَاءٍ هَرِيمًا

أَعْشَابٌ صَالِحَةٌ لِلْمَضْغِ،

فِي قَرْيَتِي كَانَ لِكُلِّ وَلَدٍ أُخْتُ جَنِيَّةٌ... تَقُولِي حِرَاسَتَهُ

وَتَغْضَبُ مِنْهُ إِذَا لَمْ يَنْدَارِلْ طَعَامَهُ فَمَتَاقِبِهِ بِالضَّرْبِ

لَيْلًا وَهُوَ نَائِمٌ، وَكَانَ عَلَى كُلِّ وَلَدٍ أَلَّا يَغْضَبَ أُخْتَهُ وَلَا  
يُخْذِلَ حَيَاتِمَا حِينَ يَخْلَعُ مَلَابِسَهُ وَعَلَمًا يَسْتَحِمُّ فِي النَّهْرِ أَوْ  
يَسْبِغُ.

فِي صَبَاحِ دَفْعَةِ أَبَوَيْهِ وَتَدَا

وَأُمُّهُ أَوْصَتْهُ بِإِدْخَالِ سَاعِدِيهِ

كَلِمَتُهُ عَنْ كَافُورَةٍ مَلْبُوسَةٍ  
وَأُخْتُهُ الَّتِي تَرَعَاهُ

ذِيهَا مِنْ ذَهَبٍ

وَصَوْتُهَا تَوْرٌ

فَقَطَلَ يَقْسِمُ الرَّغِيفَ بَيْنَهُ وَبَيْنَهَا

وَقَطَلَ وَالْخَلَاءَ سَيِّدٌ

يَخَافُ أَنْ تَرَى نَخْلَتَهُ

فَيَدْخُلُ الْمِيَاهَ مُخْفِيًا بِرَاحَتِيهِ

دَائِمًا يَرَى قَبْلَ الْفُوصِ

دَائِمًا....

وَيَعْلَنُ الْوَلَاءَ لِلَّذِينَ احْتَجَبُوا

«مَجَازَاتُ»

كَانَ رَشٌّ قَلِيلٌ مِنَ الْمَاءِ قَبْلَ الْإِسْتِحْمَامِ أَوْ الْفُوصِ طَقْسًا  
شَعْبِيًّا يُوَدِّهِ الْوُلَدُ وَهُوَ يَلْقَى السَّلَامَ عَلَى اللَّامَرِّيِّينَ الَّذِينَ  
يِرَاقِقُونَهُ وَالَّذِينَ يَعْشَوْنَ فِي أَعْمَاقِ النَّهْرِ لِيُدْفَعَ عَنْ نَفْسِهِ  
الَّذِي يَقْطَعُ الطَّرِيقَ عَلَى جَنِيَّةٍ تَتَاوَلَّ شَدَّةً إِلَى الْأَعْمَاقِ.

\*\*\*

هَلْ رَأَى أَحَدُكُمْ تَرْعَةً نَائِمَةً أَوْ حُرًّا؟

فِي التَّرَاثِ الشَّعْبِيِّ يَقُولُونَ إِنَّ الْأَنْهَارَ وَالْتَرَعُ وَالْبَحُورَ  
بِحَاجَةٍ لِكُلِّ تَرَنَاحٍ وَتَجِدُّدَ نَشَاطَتِهَا، إِلَى لَحْظَةٍ تَنَامُ فِيهَا،  
وَالْمَحْظُوظُ فَقَطْ هُوَ الَّذِي يَرَى بَحْرًا نَائِمًا يَوْمَعُ أَنْ يَتَمَلَّى وَأَنْ  
يَطْلُبَ ثَرْوَةً. عَلَى هَذِهِ الْحِكَايَةِ الْأَسْطُورِيَّةِ انْتَكَبَتِ الْأَغْنِيَةُ  
الشَّعْبِيَّةُ الشَّهِيرَةُ «الْبَحْرُ نَائِمٌ نَائِمٌ...»

وَقَدْ تَسَلَّلَتْ هَذِهِ الْأَسْطُورَةُ إِلَى قِصَاصِي أَيْضًا:

لَمْ يَنْمِ الْبَحْرُ لِأَصْبَحَ مَلِيُونِيًّا

لَمْ يَنْمِ الْبَحْرُ لِيَقْفِزَ جَنِيًّا مِنْ قَلْصَرٍ

مَرْوَا

لَا شَيْءَ لَدَى لَكُمْ

«هَوَاءٌ قَدِيمٌ»

إِلَى بَعْضِ قِصَاصِي تَسَلَّلَ أَيْضًا الْأَمْثَالُ وَالْحُكْمُ وَالْمَثُورَاتُ  
الشَّعْبِيَّةُ وَأَسْمَاءُ الشُّهُورِ الْقَيْطِيَّةُ بِدَلَالَتِهَا الَّتِي تُشِيرُ غَالِبًا إِلَى  
مَوَاسِمِ الْفَرْسِ وَالْحَصَادِ وَتَحَوَّلَاتِ الطَّقْسِ؛ فَأَمَشِيرُ هُوَ شَهْرُ



النزاية والعصف والقلب:

أَمْشِيرَ لَمْ يَفُوهَا

وَلَا فَرَسَ النَّهْرَ

قَلَّتْ تَشْبَهُ أَمْشِيرَ بِي

وَقَلَّتْ كَنَاسَ السَّوَالِحِ تَرْسَمَ بَيْنَا

عَلَى شَكْلِ حَوْتِ

وَتَسْتَبِيعَ الْأَسْرَ

«هوام قديم»

أما شهر بَشَنَسْ فمرتبط بالحصاد والحراث، إنه كما يقولون

عنه «يكس الأرض كنس»

كَانَ بَشَنَسْ مَشْغُولًا يَكْنَسُ مَكَاتِبَ الْيَكُوتِ

حِينَ رَسَتْ

وَكَانَ الصَّبْحُ فِي الْمِيدَانِ

ظَلَّ الْمَاءُ فِي إِبْرِيْقِهَا يَغْلَى

وَقَلَّ هُبُوبُهَا عِيدًا

حِصَانِ الْمَوْلِدِ النَّبَوِيِّ فِي الشَّيَاكِ وَالْحُلُوفِ صَهِيْلًا

كَيْفَ مَرَّ الْوَقْتُ ؟

«بالأصابع التي كالشطط»

أما المأثورات الشعبية فقد يتم تحويلها غالباً لتلائم النص

الشعري لكنها لا تبعد كثيراً عن شكلها الشعبي المعروف .

يَعْرِفُ أَنَّ الْعَصَا إِنْ تَرَاخَتْ هَوَتْ

وَإِنْ هَادَرَتْ سَبَّتَتْ

وَالسَّقُوطُ مُنَاسِبَةٌ لِلنَّهْوَضِ

وَيَعْرِفُ أَنَّ الَّذِي أَمَّنَ الْغُرُفَ سَوْفَ يَطَّخُ الْحَصَانَ

أَرَانِبَهُ سِيرَهَا تَعَالِبَ

وَالْقَطْ هَذَا

«حفريات»

النص الشعري يتكئ على المأثور الشعبي «المصا السابقة

سابقة»؛ أي المبادرة تحقق الفوز وكذلك من أن الخوف يعمي

والمزعوب سيرى الحبل ثعباناً ولقط وحشاً

وقد يسترجع النص أحياناً صوراً من الحياة للشعبية مبرراً

بعض مكوناتها أحياناً أو ساخراً من بعض سلباتها ..

سِيلَعِبُ الْوَرَقِ

يَقْلِبُ طَيِّبِينَ انْقَرَضُوا كُسُكْرَ الْأَقْمَاعِ

مَرَّةً يُولَدُ

وَمَرَّةً بِالْيَتِ

ثُمَّ يَسْعَلُ السَّيْجَارَةَ الَّتِي ابْتَلَتْ

«الهيضة اسمها مليج»

أو

لَأَنْتَ لَقَنْتَهَا بِحَرٍّ

لَأَنْتَ حَدَّثْتَهَا عَنْ سَمَكٍ

لَأَنْتَ حَسِبْتَهَا أَنَا

لَأَنْتَ كَمَا تَقُولُ أَمَى خَائِبٌ

وَلَا يَبْلُ فِي لَمَى شَيْءٍ

تَبَدَّلَتْ ..

وَأَفْضَلْتُ عَلَى قَلْعَةٍ مِنْ وَرَقٍ .

«فضاءات»

في النهاية أجد من واجبي أن أشير إلى للثقافة الشعبية

بوصفها نهراً متفرعاً ومحدد الروافد، نهراً قد لا نشعر بوجوده

أحياناً بسبب السعي إلى التلميط والتمجيد والوقوف إلى تقليد

الآخر المتفوق والأقوى لكن هذا النهز المتوارى هو لب الهوية

ومحور التميز. وكما كانت الثقافة الشعبية في بداياتي مدخلاً

مهماً إلى التكوين الثقافي والإبداعى أراها الآن أحد المناخل

الأساسية إلى قراءة قصائدى التي يتكئ بعضها على عناصر

ومشاهد من الثقافة الشعبية والتي قد تصبح غامضة أو معقدة

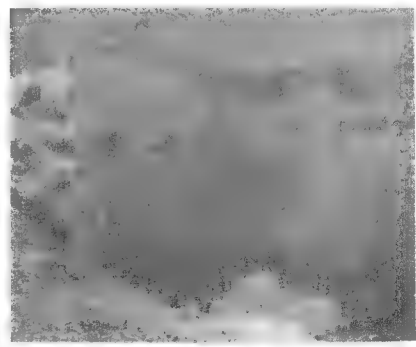
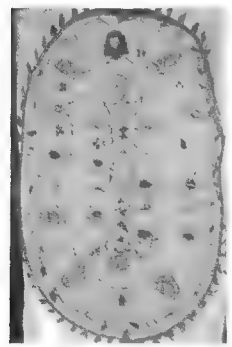
إذا لم يكن القارئ مسلحاً بهذه الثقافة ومقدراً لها .



# عن الخش



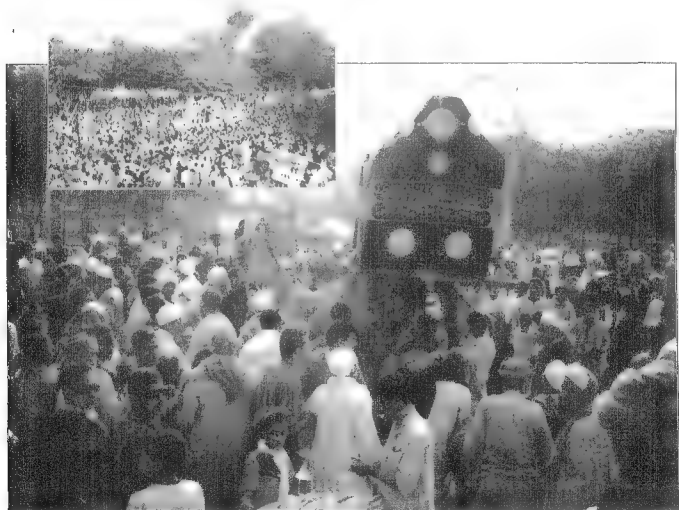
مبنى قرية اريش - فلسطين



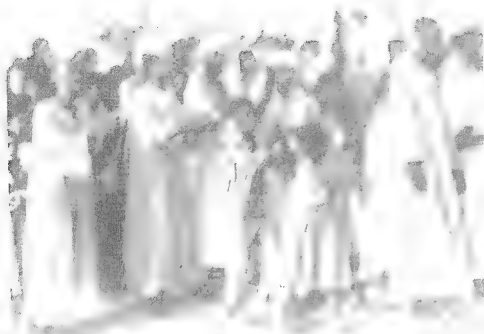
# بين مهرجائين آمون .. و أبى الحجاج الأقصرى



مسجد سيدى الحجاج من معبد الأقصر



الكنيسة التى تغلق صروح أبى سمحاح وقد حملت على حمى لنصراوا. هي سوارع الأقصر

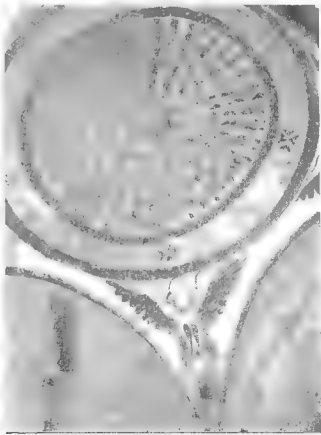
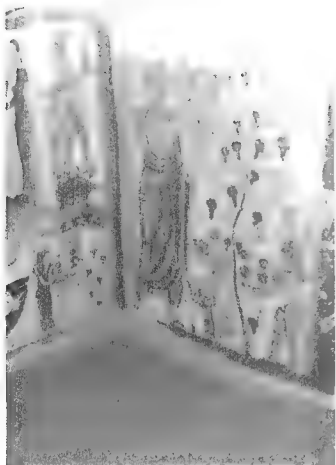


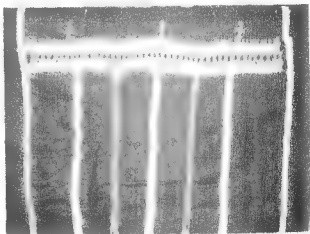
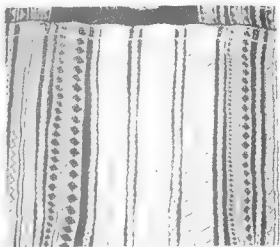
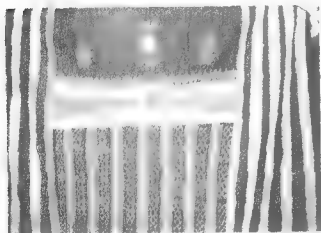
جموع الأتقياء في مسرحه استاذي لحداد سديون لانا



الاستعداد لحفل الاسفل للمهرجان

أثر الحضارات  
على تصميمات  
أقمشة  
المعلقات





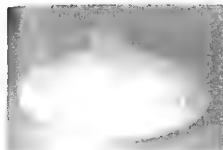
١١

١٢

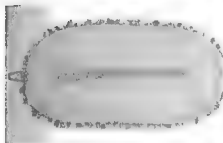
٩ / ثوب أحمر للنساء السعيدة  
١٠ / ظهر ثوب خاص بالمرأة المسنة  
١١ / مروحة من الفخار والجريد

٦ / مكحلة من الخرز الملون  
٧ / زهرية من الفخار  
٨ / ثوب مجلل للنساء

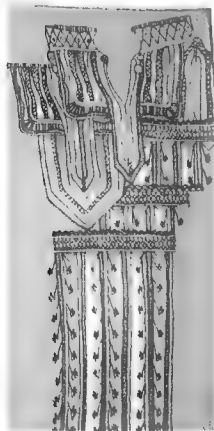
١٢ / مقابر ( بادى لوزير ) العصر الروماني  
١٣ / جبهة البجوات بالواحة الخارجة  
١٤ / قناع من الكارثوناج الملون من العصر اليوناني الروماني  
١٥ / مروحة مزينة بفصل من الصوف



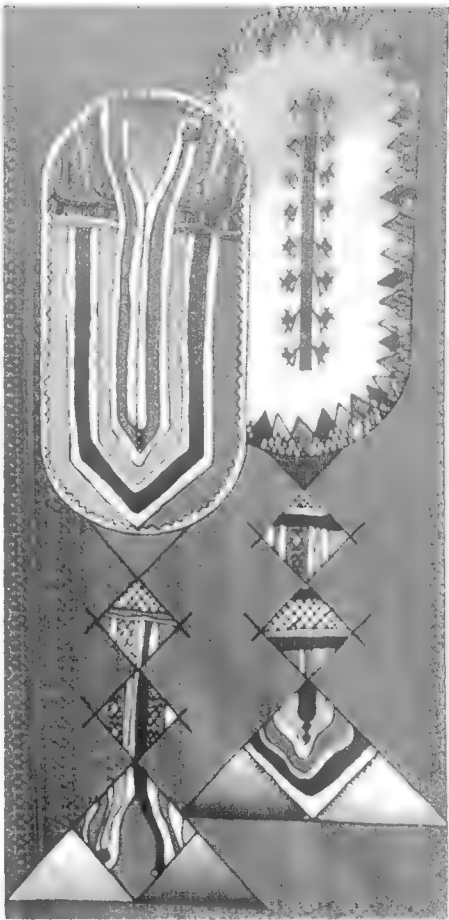
14



15



16



17



١٢/ تصميم يعتمد على الأشكال البيضاوية  
والمثلثات ودرجين العنب  
١٣/ السحابة لنقل المياه

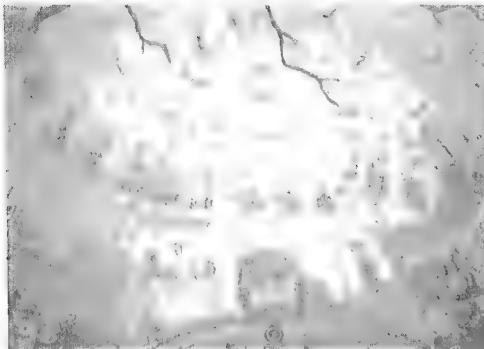
١٤/ حصىرة صلاة من القوس الأبيض

١٥/ تصميم يعتمد على الثواب لسان الواحات

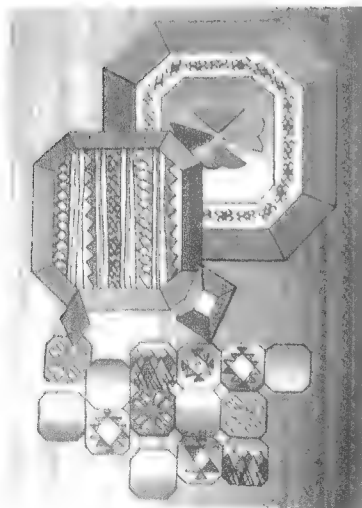
١٦/ قرار الخروج لجبانة البجوات

١٧/ تصميم يعتمد على زخارف حناقيده العنب

١٨/ تصميم يعتمد على الأشكال المداسية



١٦

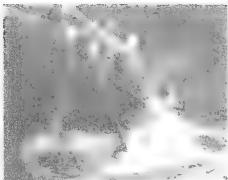


١٨



١٧

# متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسية



مركب صند بر الماء ١٩٣٠



شالية يمثل الإعاشة بمنطقة الالب بشرق فرنسا ١٩٠٩



من مقتنيات المسرح الشعبي  
في منطقة ليل بشمال فرنسا



طبق من القرن ١٨



قطعة فنية من الخزف ترجع لنهاية القرن ١٨

# أثر الحضارات المتعاقبة على العناصر الزخرفية فى الواحات المصرية

إعداد: سحر أحمد إبراهيم منصور  
عرض: صفوت كمال

وفى الراقع أن الباحثة قدمت شرحاً وصرحاً فوتوغرافياً ولوحات عن موضوع بحثها بأسلوب ممتاز، حظى بثناء لجنة المناقشة والحكم، وبخاصة عن جهدها العلمى فى جمع مادة بحثها من المراجع والدراسة الميدانية، بالإضافة إلى النظر المنهجي فى تحقيق وتحليل التصميمات الزخرفية التى تتميز بها واحداً الداخله والخارجة بمحافظة الوادى الجديد، بالإضافة إلى الاستقراء التاريخي لهذه التصميمات الزخرفية عبر حقب متتابعة من التاريخ المصرى. كما أن التطبيقات الفنية التى قامت بها الباحثة، فى تحقيق موضوع بحثها والنتائج التى توصلت إليها وقدمتها فى أسلوب علمى رصين وعرض فنى يتميز بالتقنية الحديثة، يؤكد أن الباحثة على وعى علمى وفنى بمكونات ومقومات موضوع بحثها، ومسئوليتها العلمية والفنية فى إبراز القيم الجمالية لهذا التراث الحضارى وتلك المأثورات الشعبية الفنية التى تتميز بها منطقة البحث. وبخاصة أن التشكيلات الفنية والعناصر التشكيلية التى ظهرت بالوحات الدخلة والخارجة قد تأثرت بالحضارات المختلفة، التى تعاقبت على أرض الواحات، بالإضافة إلى العوامل الطبيعية التى لها دور مهم فى تشكيل البيئة الثقافية لهذه المنطقة من أرض مصر. وقد انصهر ذلك فى بوتقة واحدة، فتأثر بعضها ببعض،

فى الأسبوع الأول من شهر يوليو من العام الماضى، وتحديداً فى ٢٠٠١/٧/٤، تونشت دراسة أكاديمية للباحثة سحر أحمد إبراهيم منصور فى كلية الفنون التطبيقية (جامعة حلوان)، للحصول على درجة الماجستير فى الفنون التطبيقية. وكان موضوعها «دراسة تحليلية فنية لأثر الحضارات المتعاقبة على التصميمات الزخرفية فى مناطق من الواحات المصرية مع التطبيق على تصميمات أقمشة المعلقة الجدارية المطبوعة». بإشراف كل من الأستاذة الدكتورة هدى عبدالرحمن محمد الهادى؛ أستاذ التصميم ورئيس قسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز بكلية الفنون التطبيقية، والأستاذة الدكتورة هدى صدقى عبدالفتاح؛ الأستاذ المساعد بقسم طباعة المنسوجات والصباغة والتجهيز بكلية الفنون التطبيقية، واشترك معهما فى لجنة المناقشة والحكم الأستاذة الدكتورة سهام زكى موسى؛ أستاذ النسيج بكلية الاقتصاد المنزلى، والأستاذ الدكتور على السيد على قطب؛ الأستاذ المساعد بقسم طباعة المنسوجات.

وظهر ذلك في الوحدات والرسوم المختلفة، التي نشأت في عصور مختلفة، والتي زينت جدران المعابد والمعابر والمباني المختلفة. وقد ضمنت الباحثة بحثها نماذج من هذه الوحدات واللوحات الأثرية.

ومن خلال دراسة الباحثة، وتحليلاتها الفنية لأكثر من ثلاثين شكلاً ونموذجاً من العصور التاريخية المختلفة مما تعاقب على الواحات الخارجة والداخلية، تمكنت الباحثة من ابتكار تصميمات معاصرة للمعالم النسجية الجدارية المطبوعة، مما يلقي فن طباعة المنسوجات بأشكال فنية تتميز بالأصالة والعدانة في آن، كما أثبت البحث بالتطبيق العملي، إمكانية استخدام إمكانات برامج الحاسب الآلي في إخراج تصميمات مميزة معاصرة للمعالم النسجية الجدارية المطبوعة، وقد تضمن البحث نماذج مطبوعة عدة، باستخدام أسلوب الطباعة الرقمية.

والبحث إذ يقع في ٢٧١ صفحة، شاملة المراجع العربية والأجنبية، فقد قُسم إلى ستة فصول، تناول **الفصل الأول** منها، التعريف بموضوع البحث، وأهداف البحث، ومنهجية البحث التي سوف تتبعها الباحثة، وكذلك الدراسات السابقة التي ترتبط بموضوع البحث مثل دراسة الدكتور إبراهيم حسين عن «الأزياء النسجية في الوادي الجديد» (١٩٩٢). وكذلك دراسة الدكتور أشرف محمد عبدالقادر عن «الإفادة من مشغولات الزلي والزينة لهدايا الوادي الجديد» (١٩٩٣). ودراسة للدكتور زينب محمود حجازي عن «التصميم الداخلي بين التراث والمعاصرة في المنشآت السياحية بالوادي الجديد»، ودراسة خديجة محمود حجازي عن «سمات العمارة التقليدية في منطقة واحة الداخلة» (١٩٩٤)، ودراسة الدكتور حماد عبدالله حماد عن «النسيج في واحات مصر وابتكار تصميمات تصنع للمعالم النسجية المعاصرة» (١٩٨٤).

وكلها دراسات أكاديمية تكشف عن مدى الأهمية العلمية والفنية في المخزون الثقافي والفني التكاملي في الحياة الإنسانية بالوادي الجديد، هذا بالإضافة إلى الدراسات التي تناولتها الباحثة في بحثها من دراسات سابقة تناولت تصوير جداريات مقابر البجرات والواحة الخارجة عاصمة الوادي الجديد حالياً. مثل دراسة الدكتور هاني لويس حلة عن: «السمات الفنية في تصوير جداريات البجرات كمصدر لإنتاج أعمال فنية

مستحدثة» (١٩٩٨). ودراسة الدكتور يحيى يوسف رمضان عن «التصوير القبطي المبكر في مقابر البجرات» (١٩٩٠).

كما تناولت الباحثة في عرضها للدراسات السابقة في منطقة الوادي الجديد بعض الدراسات الأخرى التي تناولت المعالم الجدارية مثل دراسة الدكتور سيد محمد خليفة عن «المعالم النسجية الحائطية بمصر المعاصرة وابتكار أسلوب جديد لتنفيذها»، إلى غير ذلك من دراسات أكاديمية تناولت موضوع المعالم الجدارية، وقد عرضت الباحثة هذه الدراسات في إيجاز ودقة موضوعية، مما قدم لغيرها من الباحثين رؤية علمية لما يمكن أن يكشف عن مناهج البحث التي تناولت إمكانات توظيف عناصر من الإبداع المصري الشعبي في أعمال فنية محدثة تكشف عن جماليات الإبداع التقليدي وتضفي على الحديث أصالة متميزة ترتبط بالهوية الثقافية للمجتمع وتكشف عن ثراء هذا الإبداع في منطقة محددة من مناطق مصر في الصحراء الغربية.

كما تناول البحث، في **الفصل الثاني**، العناصر البيئية المؤثرة في مجتمع الواحات الخارجة والداخلية، سواء أكان ذلك من حيث العناصر الجغرافية والطبيعية أم العناصر الاجتماعية والاقتصادية، موضحة ذلك بمجموعة من الصور.

ثم عرضت الباحثة في **الفصل الثالث** من بحثها مجموعة متميزة من الأشكال والنماذج المصرية القديمة، في تتبعها التاريخي (من ٣٤٠٠-٥٢٥ ق م) ثم العصر الفارسي وما تلاه في العصر البطلمي ثم العصر الروماني والعصر القبطي إلى العصر الإسلامي الذي بدأ في القرن السابع الميلادي مع إضراح السمات المستخلصة من كل عصر. ويشكل هذا الفصل مع **الفصل الرابع** من البحث دراسة تحليلية فنية لنماذج من العصور التاريخية المتعاقبة على الواحات الخارجة والداخلية، بالإضافة إلى نماذج من الفن الشعبي، باعتبار أن الفن الشعبي يحمل في مكوناته الفنية عناصر ومكونات من الإبداعات الفنية التي تعاقبت على مر العصور في الوادي الجديد. وفي **الفصل الخامس**، تناول البحث، تجارب التصميمات والظلال التشكيلية المقترحة وتحليلها، وبخاصة من حيث تحديد مفهوم التصميم، باعتبار أن التصميم في الفنون التشكيلية هو إبداع أشياء جميلة وممتعة

ونافعة للإنسان. وتعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم على الابتكار، لأنه يستغل ثقافته وقدراته التخيلية ومهاراته في خلق عمل يتصف بالجدّة. وهى تعريفات لمصطلح التصميم حددناها كل من الأساتذة الفنانين: عمر النجدى وإسماعيل شوقى وأحمد حافظ رشدان. وفى الفصل السادس، قدمت الباحثة تجارب تطبيقية لتصميمات مبتكرة، قدمتها الباحثة بالشرح والتوصيف لللازمين مع عرض لوحات فنية ليكشف ذلك عن مهارتها الفنية فى عمل تصميمات تتوافق مع موضوع بحثها، كما أوضحت أثر الحضارات المتعاقبة على التصميمات الزخرفية فى عملية استلهاها لعناصر زخرفية من التراث والمأثور فى وضع تصميمات لمطقات جدارية نسجية وإمكانية استخدام الحاسب الآلى لإخراج تصميمات معاصرة للمطقات النسجية الجدارية المطبوعة، وقد تضمن البحث نماذج مطبوعة عدة باستخدام أسلوب الطباعة الرقمية.

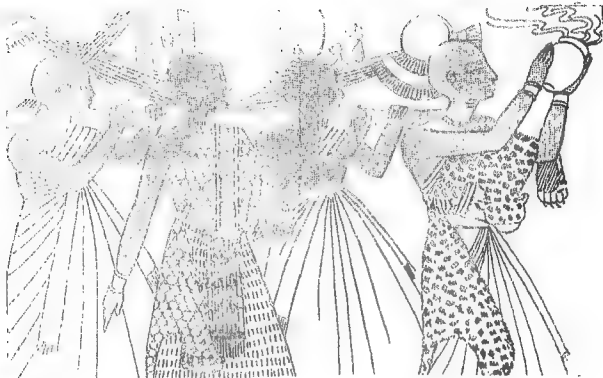
وفى الواقع أن البحث، بالإضافة إلى أنه نال تقدير لجنة المناقشة والحكم، سواء من حيث المنهج العلمى الذى التزمت به الباحثة فى تتبع مادتها العلمية، واستقصاء مجال دراستها الميدانية استقصاء الباحث المدقق المتأثر، فإن رؤيتها الفنية، وتوظيفها للعناصر الفنية التى استخلصتها من واقع البيئة فى الروادى الجديد، واستخدام الحاسب الآلى لإخراج تصميمات معاصرة للمطقات النسجية الجدارية المطبوعة، تثير اهتمامات جديدة فى عمليات الإبداع الفنى الحديثة، واستلهاها عناصر من التراث الثقافى والفنى للمجتمع المصرى فى إثراء عمليات التواصل فى الإبداع الفنى المصرى المعاصر، وتأكيد الذاتية الثقافية والهوية الفنية المصرى للفنان المصرى الحديث.

وفى الواقع أن هذه الدراسات العلمية والفنية هى التى سوف تحقق عملية التواصل الثقافى فى الإبداع المصرى وتكوين جيل جديد من الفنانين والمصممين والمبدعين يعون مسئوليتهم العلمية والقومية فى تحقيق الذاتية الثقافية المصرية وسط عالم يروج بؤثرات إعلامية قاهرة. ولأن يكون هذا الجيل له القدرة دائماً على الإضافة دون انقصام بين الخبرة التقليدية والحداثة التقنية فى إضافة رؤى جمالية من واقع المعرفة العلمية بقدرات الإنسان المصرى فى إدراك الجمال والتعبير عنه عبر الحقب الزمانية وعلى اتساع رقعة المكان وتتابع الأجيال.

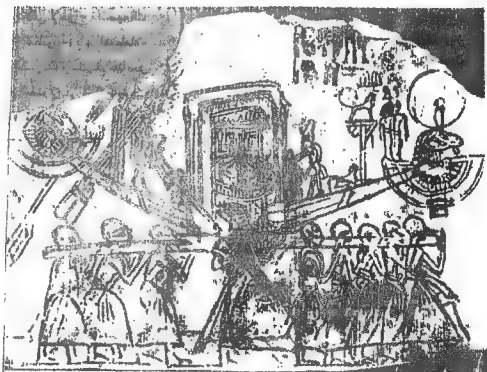
## افتتاح أول متحف إثنوجرافى بالوادى الجديد

افتتح السيد اللواء محنت محمد عبدالرحمن (محافظ الروادى الجديد) أول متحف إثنوجرافى فى مدينة القصير بالواحة الداخلة بالروادى الجديد. وهو المتحف الذى قامت بإرضاه وإنشائه الأستاذ الدكتور عليّة حسن حسين أستاذة الأثارولوجى بجهود شخصية ومعاونات من زوجها الأستاذ الدكتور السيد حامد أستاذ الأثارولوجى. وقد افتتح هذا المتحف فى يوم الاثنين الموافق ٢٠٠٢/٧/٤، فى الوقت نفسه الذى أرسى فيه الوزير الفنان الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة حجر أساس المتحف المصرى الجديد فى منطقة الأهرام. وقد فغاهل أبناء مصر بهذين الاحتفالين، باعتبار أن القرن الواحد والعشرين سوف يشهد اهتماماً علمياً وفنياً كبيراً بتاريخ مصر الحضارى وتراثها الشعبى، باعتبار أن ثقافة أية أمة يتكون من شقين أساسيين، هما تراثها للتاريخى الحضارى وتراثها الإبداعى الثقافى الشفاهى. وكل منهما هو تعبير عن خصوصية الثقافة المصرية، وقد أنشئ المتحف فى أحد البيوت الأثرية القديمة التى يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر، حيث بنى فى عام ١١٠٩هـ، وهو أحد البيوت المبنية بالطوب اللبن. وقد ضم المتحف مجموعة من المقتنيات اليدوية من تراث الروادى الجديد من أشغال الخوص واللمصيح اليدوى والأزياء، وكذلك مجموعة من المقتنيات المنزلية، ومنها للفن التقليدى داخل البيت والأدوات المنزلية التقليدية، ولوحات تاريخية من الصور الفوتوجرافية لرواد الحركة الثقافية فى مدينة القصير، وبخاصة صورة نادرة للأستاذ الدكتور أحمد فخرى الذى اكتشف مقبرة البجوات بلوحاتها التاريخية النادرة ونمطها المصرى المتميز بفنون «القباب».

ويأمل أن ينتشر مفهوم إقامة المتاحف الإثنوجرافية فى مختلف محافظات مصر.



الكهنة ورجال الدين يحملون السفن المقدسة لآمون من معابد الكرنك إلى معبد الأقصر ثم يعودون بها بعد  
الشهرجان إلى أماكنها في معابد الكرنك



صورة توضيحية لحمل السفينة المقدسة وعليها التابوت الثلاث للقدس لمدينة طيبة  
تمثال لآمون وعلى رأسه ريشتان رمزاً للعدالة والحق

# بين مهرجانين : «أمون» و«أبى الحجاج الأقصرى»

د. عبدالغنى النبوى الشال

من مميزات الفنون الشعبية وسماتها المميزة أنها فروع تجر عن أحاميس جماعية وتكسب بالطرية والتقاليد، وهى فنون لها أشكالها ومضامينها وطرزها الفنية بين سائر الطرز الفنية الأخرى، ونسجل هذا رأيا صائباً لأحد راود الفن الشعبي المصرى (١) من أن الفن الشعبى هو الحصيصة الفنية بين حياة الإنسان وبين الطبيعة ولم ينشأ هذا الفن من فراغ أو من لهر.. وهذا الرأى قد صحح التعريف المتطرف فى هذا الشأن.

وفى تعريف آخر (٢) أن هذا الفن يعبر عن شخصية الجماعة وأحاسيسها وليس شخصية الفرد، وهناك توصية أخرى (٣) مهمة تؤكد أنه لا ينبغي إقامة حد فاصل دقيق بين الفنون الشعبية وبين ما نطلق عليه الفنون العليا، وبذلك تصبح الفنون الشعبية لها مركزها وقيمتها بين سائر الفنون الأخرى. ونشير إلى رأى آخر (٤) من أن الفنون الشعبية ليست فنوناً ساذجة أو قاصرة ولكنها خصبه صريحة وعميقة تفيض بالإحساس والمشاعر كما أنها تحمل تراث الأجيال بجذورها الغائرة فى القدم. ومن أقوال أحد المؤرخين (٥) إن فى العادات والتقاليد دلالة على نوع الأخلاق ونوع العقيدة للشعوب وأن فى التعابير الشعبية من أنواع البلاغة ما لا يخل شأنه عن بلاغة اللغة الفصحى. ويؤكد أحد الباحثين (٦) أن الأحداث والقصص والأساطير والعادات لابد لها من ماضى رواقع بعيد. وفى بحث منشور (٧) يؤكد الباحث أن الاهتمام بالفنون الشعبية كان محلياً ودوايى عن طريق الرسائل العلمية أو المؤتمرات أو للدورات والمعارض وغيرها. ويشير ابن خلدون (٨) إلى محور مهم من أن شعب مصر سريع الأنفعال، يميل إلى التبجعة والظرب مع تطرف فى التعبير عن أفراحه وأحزانه.

وهذه المقولات السابقة المستحصرة يمكن عن طريقها التعرض للمهرجانين الكبيرين «مهرجان أمون»، و«مهرجان أبى الحجاج» بالتحليل والتفسير والمقارنة.

(١) أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، دار المعرفة، ١٩٥٤.

(٢) محمد الحميد يونس: منشورات رابطة خريجي للتربية للندوة ١٩٥٣، مطبعة وزارة للتربية والتعليم.

(٣) البرونسكو: رسائل متفرقة عن مؤتمر دولى من الخبراء من ١٠ - ١٤ أكتوبر ١٩٥٩.

(٤) فاطمة حسن المصرى: الشخصية المصرية، للهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

(٥) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، تقديم ومراجعة محمد الجوهري، وزارة الثقافة، ١٩٩٩.

(٦) حسين مؤنس: عالم الطرق، ١٩٧٨.

(٧) عبد الغنى الشال: منشورات مؤتمر التربية الفنية التاسع لهجوى الحرية الفنية، وزارة المعارف، ١٩٦٦.

(٨) ابن خلدون: المقدمة.

(٩) Georges posene: Adictionary OF  
EGYPTAN CIVIL IZATION. me-  
thuen and co, ltd 1962.

(١٠) أدولف إرمان: ديانة مصر القديمة ،  
ترجمة عبد السلام أبو بكر ومحمد أدور  
شكري، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧.

(١١) برستيف: لحد الضمير، ترجمة سليم  
حسن، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.

(١٢) أحمد أمين: قاموس اللغات والفنون  
والثقافات المصرية، مرجع سابق.

(١٣) محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة،  
١٩٩٧.

(١٤) حسن السديوني: تاريخ الاحتفال  
بالموالد للنبوي، ١٩٤٨.

(١٥) فاروق أحمد مصطفى: الموالد، للهيئة  
المصرية العامة للكتاب، طبعة  
ثانية، ١٩٨١.

(١٦) مجلة المتحف لدولي، للمدد ٩٨ ،  
عام ١٩٩٨.

(١٧) جودرج بولندر وآخرون : معجم  
الحضارة المصرية القديمة، ترجمة  
أمين سلامة، ١٩٩٧

(١٨) سعاد ماهر: موسوعة المساجد  
المصرية.

(١٩) محمد عبده الحجاجي: الأقصر في  
المصر الإسلامية، طبعة ثالثة، ١٩٩٧.

(آمون) (٩) لقد ذكر هذا المقدس كثيراً في التراجم المصرية والأجنبية على السواء وكان  
يلقب بألقاب كثيرة وهو مقدس مدينة طيبة وعادة يرسم ويصور على هيئة رجل ملتح على  
رأسه قلمسوة مزينة بريشتين طويلتين وفي إحدى يديه صولجان الحكم وفي اليد الأخرى  
علامة الحياة «عنخ» كما يلقب أحياناً بالكيش والمقدس الخفي (١٠).

أرى مقارنة بين الريحشيين والمثل الشعبي الآن «فلان على رأسه ريشة»، وفي الكيش  
مشابهة للمثل الشعبي «فلان كيش قومه»

وتشبه كلمة «آمون» - بالهيراوغليفية: السيد العظيم وتاج الأرضيين - ربما إلى الجنوب  
والشمال.

كما يشير برستيف (١١) إلى مهرجان آمون وأحداثه، وأن في المتحف البريطاني ببلدان  
لوحة تمثل الراقصات والمازفات والمغنيات والطرب الذي كان يصاحب الحفل والمهرجان  
ابتهاجاً بغيتان النذل. كما يشير إلى متون الأهرام والقوارب المقدسة ويربط ذلك بالعقيدة  
ويذكر لنا بعض ألفاظ تلك الأغاني ومعانيها ومنها «النذل السعيد له عودة»، ويشير  
المصريون بحد (١٢) عواطفهم في مناسباتهم وأفراسهم وتظهر حدة عواطفهم في الأغاني  
والأشعار.

وربما تقودنا هذه الأغاني الفائرة في القدم ولصورتها إلى بحوث مقارنة مهمة تذكرنا  
بالأغنيات الشعبية المعاصرة: البحر فاض وزاد وغراً البلاد أوفى الله وكل عام يحيينا خاصة  
أوفى الله ومحبة تسر للخالق أوفى الله، جبر الخواطر على الله.

كما يشير محرم كمال (١٣) إلى وصف مهرجان آمون بالأقصر والأغاني المصاحبة له  
ويرى مشابة وتقارباً بين الأناشيد والغناء وبين ما يرددته الرجل الشعبي الآن، ويستشهد  
بالمستشرق الفرنسي «لانتيه» في دائرة المعارف الإسلامية عن وصف للرقصات والحركات  
البرقية والمواد التي تمارس في مهرجان أبي الحجاج.

كما يشير السديوني (١٤) إلى مهرجان أبي الحجاج وولع المصريين بالاحتفالات الدينية  
استشهد في ذلك برأى الجبرتي من حب أهل مصر للأعياد واهتمامهم بها وما كان فيها  
من أحداث.

ويشير إلى ذلك أيضاً فاروق أحمد مصطفى (١٥) إلى أنه كان يتردد اسم الله في الموالد  
كثيراً، واعتمد على رأى «هيروديت» في كتابه تاريخ مصر والأعياد المصرية القديمة ،  
وتعرض لما يصاحب الأعياد والاحتفالات من أحداث، وأشار إلى القوارب الثلاثة لمركب  
آمون وأوانها الأزرق والأبيض والأحمر.

وأما كلمة «طيبة» التي تحتمل المهرجانيين فتمسى بالهيراوغليفية (١٦) «واست» أي  
مدينة آمون، وسميت أحياناً (١٧) حريم الجنوب، كما سماها اليونانيون طيبة لمشابهتها لاسم  
مدينة باليونان، وسماها القبط (١٨) «بابه» كما أطلق عليها أيضاً «مدينة آمون» (١٩)، وقد  
كانت عاصمة مصر في فترتين في الدولة الوسطى الحديثة المصريين، وقد ذكرت في  
التوراة بهذا الاسم، كما ذكرها هيرودوس، الشاعر اليوناني في الإلياذة «طيبة» ذات المانة  
باب، حتى دخلها الحرب حوالي ٦٤٥ ق م فاطلقوا عليها «الأقصر» جمع قصر.



ويعتبر معبد الأقصر مركزاً لديانات متعددة؛ ففيه مقصورة الإسكندر وفيه دير يهودي ودير مسيحي وصريح أبي الحجاج: هذا رد صريح على المتطرفين من الأجانب لإزالة صريح أبي الحجاج من موقعه، كما وجدت نصوص مصرية قديمة تشير إلى أن آمون نفسه في العالم الآخر يحب أن يرى مركباً مشابهاً لمركبه القديم حتى يسر لذلك ويهنا في حياته الأخرية.

(٢٠) محمد درويش: الأقصر وأسوان، مطبعة وزارة المعارف، بدون تاريخ

ويشير محمد درويش (٢٠) إلى أن بأحد جدران معبد الأقصر نقوش تشير إلى مهرجان آمون وما يصاحبه من أفراح الشعب وأنشيدته والرقص والغناء، كما يصف المهرجان بدءاً من التطهير في البحيرة المقدسة والسفن تحمل على أكتاف الكهنة بين التهليل والتكبير والأنشيد المصاحبة.

ولقد قمت بتصوير هذه النقوش المعطوبة وبكل أسف قاربت على الزوال لعدم الصيانة المطلوبة.

(٢١) نعمات فؤاد: النيل في الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

وتقدم د. نعمات فؤاد (٢١) شرحاً وافياً عن المهرجان من بدايته حتى النهاية والرقصات والأغاني ونحو الذبائح والقرابين، وتشير في الوقت نفسه إلى التشابه الكبير بين هذا المهرجان ومهرجان أبي الحجاج من حيث شعبية المهرجانين. وكان نداء «لا إله إلا الله الله، أكبر الله أكبر، يطر الركب في مركب أبي الحجاج». وتقول إن حضارة مصر دينية عرفت التوحيد ونادت بعمدة الروح والمساب والمقاب والجنة والنار وكان أبي الحجاج خليفة لآمون نفسه. كما نفت أن المصريين كانوا يلقون بغداة عذراء تقرباً للنيل.

(٢٢) عبدالوهاب النجار: قصص الأنبياء.

ويحدثنا أحد المؤرخين (٢٢) أن الاحتفال بالنيل كان يسمى يوم الزينة الذي كان يحتفل به آمون كل عام ويذكرنا هذا بأية في القرآن الكريم ترتبط بسيدنا موسى وفرعون: «قال موعدهم يوم الزينة وأن يحشر الناس ضحى، الآية رقم ٥٩ من سورة طه».

(٢٣) بيبرس مولته: الحياة اليومية في مصر، ترجمة عزيز مرقص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

وفي مرجع آخر (٢٣) نرى وصفاً للاحتفال بوفاء النيل، وأن عيد وأويت، أكثر الأعياد الشعبية حفارة ويقول إنه يقع خلال الشهرين الثاني والثالث من الفيضان، ويصف للحفل من بدايته من معبد الكرنك حتى معبد الأقصر، كما يصف السفن المقدسة ويصف سفينة آمون وتزينها بشكل كبش في مقدمتها وسفينة «موت»، وتزينها رأساً سيدتين فوق كل منهما زينة للرأس على هيئة النمر رمزاً لها واسمها، والمركب الثالث مركب «خولسو» الابن يتميز برمز الصقر، ويصف المهرجان كما جاء في المراجع السابقة. هنا ينبغي أن نشير إلى مؤرخ وباحث (٢٤) كبير عاش في مصر ويذكر أن شهر شعبان يزدحم بالموالد في مصر لأنه الشهر الذي يسبق شهر رمضان وأن السفينة ربما ما يردده الأهلالي أنها هي الوحيدة التي نجت من الفرق للحجاج!!! ولكنه يعود فيقول إنه استلذاً لراى (Honell)، في مقاله لمجلة «الإنسان» MAN، سبتمبر ١٩٣٨ من أن الأندروبولوجيين يعتبرونها - أي السفينة - رمزاً كان شاملاً وصدى لتاريخ قديم مصري.

(٢٤) ج. و. مكفرسون: المولد في مصر، ترجمة عبد الوهاب بكر، الألف كتابه ٢٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

ولقد نسي «مكفرسون» أن أهمية شهر شعبان ترتبط بالشهر الذي تحولت فيه قبلة المسلمين من بيت المقدس إلى الكعبة المشرفة.

وقد ذكر المؤرخ أن بمعد رمسيس الثالث بالكرنك نقوشاً تشير لمهرجان آمون.

(٢٥) مصطفى محمد يوسف: لمحات عن سيدى أبى الحجاج الأقصرى، بدين تاريخ.

(٢٦) سعاد ماهر: مرسعة المساجد الإسلامية، مرجع سابق.

(٢٧) شرقى جمعة: مجموعة أغان.

وفى مرجع مهم (٢٥) يذكر تاريخ أبى الحجاج وسيرته واتصاله بالعلماء الصالحين واتصاله بسلطان العاشقين، عمر ابن الفارض، ثم يذكر لنا سبب وجوده فى مدينة الأقصر بسبب رؤية رآها فى المنام للذهاب إليها ونشر رسالة التوحيد، ولما علم السلطان العزيز عماد الدين الأيوبي ابن السلطان صلاح الدين بالرجل دعاه للقائه حيث أعجب بعلومه وأسند إليه منصب مشرف الديوان للحمبة والخراج ولم يلبث فيها طويلاً حتى تركها وتفرغ لأموال الدين. ونحن بصدد التعرض للمهرجانيون ينبغي أن نركز على مولد سيدى أبى الحجاج الذى نراه صدق لتاريخ قديم على هذه الأرض الطيبة «مصر»، وبذلك سنتناول كثيراً من الكتاب والمؤرخين وغيرهم للتبيين حقيقة وفلسفة المهرجانيون وفلسفتهم. نذكر د. سعاد ماهر (٢٦): إن أبى الحجاج ولد فى منتصف القرن السادس الهجرى وأتمن صناعة غزل الصوف وحبائه، ثم ذكرت قصته مع القديسة «تريزا»، وسوف نتعرض لها فيما بعد، ثم ذكرت تاريخ حياته وسيرته الذاتية وتعاليمه وأسفاره وتجولاته حتى وصل إلى مكة المكرمة والمدينة المنورة ثم إلى الإسكندرية ثم إلى الأقصر فى نهاية حكم صلاح الدين الأيوبي، وذكرت أن المدينة. كما ذكرنا سابقاً. سميت «بابه» أو «بابى» بالمنطق القبطى ربما لتعدد أبواب المدينة وكثرتها، ثم توفى فى حوالى عام ٦٢٤ هـ فى عهد الملك الصالح نجم الدين الأيوبي، ثم تعرضت بعد ذلك لوصف مركبه الشعبى السنوى وما فيه من مظاهر وأناشيد.

وقد أمدلى صديق عزيز (٢٧) ببعض الأناشيد التى تنشده فى المهرجان.

منها: بيتنا الليلة شهارى.. مش هيه طيلة وزماره.. جيتا لك يا أبو الحجاج وقلوبنا بالحب عماره... جيتالك يا أبو الحجاج... إحنا هنا فى سارة لماره (أى الأمراء).

عمى أبى الحجاج مدد مدد مدد يا مدد يا دليل يا دليل سيدى أبى الحجاج يا دليل (أى مرشدى).

أبو الحجاج يا أبو الحجاج... الأنتيكة صنع ولادك... والآثار مخزون بلادك... سواح العام حجاجك..

نظره ومدد يا ساكن الأقصر.. يا بخت من جالك وساح بين المعبد جاي راح... مصواً القصب وسابوا التفاح... نظره ومدد يا ساكن الأقصر يا أبو الحجاج مددك مددك وكل من حضرك وجدك وانت بكل حافظ عهدك يوسف يا يوسف يا أبو الحجاج.

وقد أمدنى أحد أحفاد (٢٨) سيدى أبى الحجاج عندما قابلته فى المصريح نفسه فى ديسمبر ١٩٩٩ ببعض الأغاني والأناشيد المصاحبة للمهرجان والتي ترددها الأئمن حتى اليوم منها:

(٢٨) محمد عبده المجامى: الأقصر فى العصر الإسلامى، مرجع سابق.

يا بو الحجاج يا حلو السمعية... ويثوك اليوم جدعان خيرية... السيد اللى من الشهاك مدّ أيديه وجاب الممسلس من بلاد الكفر بجريده.... السيد اللى من الشهاك شرب شرية وجاب من الممسلس من بلاد الكفر والغربة... صلوا على سيدى أحمد الهدوى... ست نفيسه ساكنة بحرى... السيد اللى من

الشباك مد ايده وأول اللؤلؤ يقرأ القلم ويعيده وآخر اللؤلؤ يسلم على النبي  
بأيده... دستور يا مدركين الوادي... وأبو الحجاج ذا جدانا وجديرنا ....  
وهذا جزء من أناشيد متعددة .

(٢٩) عائشة الدهامي: ملحق الأعرام، ١٣  
رمضان ١٤٢٠ - ٢٠ ديسمبر ١٩٩٩ .

(٣٠) محمد عبده الحجاجي، الأقصر في  
المصر الإسلامي، مرجع سابق.

كما تذكر لنا عائشة فهمي (٢٩) أن أبا الحجاج يرجع نسبه إلى الإمام الحسين، وكان  
يكنى بأبي الحجاج ثم يضاف إلى الكنية الأقصري وأنه ولد في بغداد ونشأ فيها حتى سن  
الأربعين، ووصفت الصريح، وتروى لنا عن أهمية المدينة «الأقصر، وقد قتلها الأخوة  
الأقباط، كما ذكرت قصة القديسة «تريزا»، وذكرت أيضاً الكثير من المراجع عن تلك المدينة  
منهما «ياقوت الرمي، في معجم البلدان (مادة الأقصر) في القرن السابع الهجري من أنها  
مدينة أزيلت قديمة ذات قصور ولهذا سميت «الأقصر». وتعرضت المؤلفة لوصف الاحتفال  
بالمولد، ويضيف محمد عبده الحجاجي (٣٠) أن المدينة اشتهرت بين المدن لأنها استقبلت  
الكثير من العلماء والصوفيين وعلى رأسهم العارف بالله أبو الحجاج وذكر القصة المثيرة بينه  
وبين القديسة (تريزا) كما يتعرض لوصف مهرجان لسيدى أبي الحجاج بدقه في ليلة  
النصف من شعبان من كل عام وذكر الانبعاثات الدفينة والأناشيد والمواويل والزغاريد  
المنتشرة في كل مكان من «الدورة» - وهي تسمية للموكب لأنه يدور في المدينة ثم يعود  
للصريح كما بدأ - وقد أشار لأهمية وصف المهرجان للمشرق الفرنسي «لافت»، وإشاراته  
إلى الرقصات التقليدية الشعبية البريقة والمزمار والطبل البلدي والألعاب والفروسية  
والتحطيب والمزامير ورواج الحجارة في هذه المناسبة، كما تعرض لسيدة إنجليزية «لوسى  
أوف جوردن»، وهي من طبقة أرستقراطية أقامت في الأقصر للاستشفاء وكانت ترسل  
رسائلها إلى عائلتها في إنجلترا مسجلة لهم الأعياد والمهرجانات الشعبية والمادات والتقاليد  
السائدة كما ذكرت مهرجان أبي الحجاج وذكرت أن المسلمين والأقباط كانوا يمشون جنباً  
إلى جنب في حب ووليام وسلام.

وفي مقابلاتي مع المريدين للولى الصالح حدثوني بأن الاحتفالات تبدأ قبل المهرجان  
بوقت كبير من ٧: ٨ شعبان للإعداد ليلة الختامية حيث الانكار الدينية وقراءة القرآن  
والتراتيل والأدعية وغيرها، ويذكرون أن هيكلاً مثل تابوت الصريح يوضع على الجمل  
ويغطى بسائر الصريح نفسه ويتقدم الجمل للمهرجان ويؤم الموكب شيخ المسجد في مسيرة  
الدورة ماراً بشاطئ النيل ويتابع الحفل الأغاني والتراتيل الدينية والأناشيد ورقص الخيل  
والتحطيب والبيارق والرايات والأعلام تتقدم الموكب وذلك بعد أن يقبل مأمور السلطة  
بالمدينة الجمل للمباركة ثم تحمل السفن وعادة يحملها أحفاد أبي الحجاج والشعب كله في  
فرح وسرور والهدايا والنمايا تلقى على الشعب من اللواطف والشرفات ابتهاجاً بالمناسبة  
وسباح في كل مكان يتابعون الحفل في إعجاب ثم يذكرون بعض الأناشيد والتراتيل التي  
تصاحب الحفل منها الصلاة على الرسول ويشهد المنشدون نهج البردة ومطلعها (مولاي  
صلى وسلم دائماً على حبيبك خير الخلق كلهم...) ويردد الجميع النشيد، ويذكر  
بعض الأناشيد منها:

يا قطب دائرة الأفلاك... خذ بيدي وكن أمانتي في الدارين... يا سيدي

ويذكر أنه في نهاية المهرجان تعود السفينة لتعلق في الصريح حتى نهاية العام التالي،  
ويذكر أن الولي مات بين عام ٦٤٢، ٦٤٣ هـ.

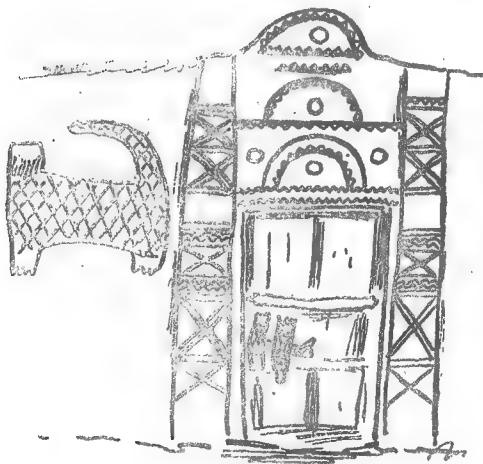
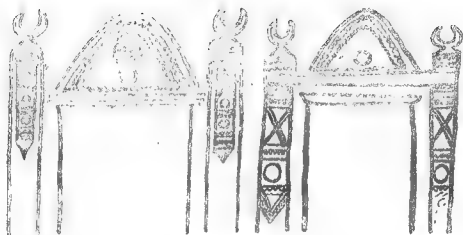
وقصة القديسة الراهبة «تريزا» مع أبى الحجاج فزويها كما وردت فى مراجع متعددة ومن أقوال حدة أبى الحجاج أنفسهم فى اختصار تام كما يلى:

هى قديسة وراهبة المدينة ولها شخصيتها القوية فى المدينة وترعى الكنيسة المقامة على الجانب الشرقى من معبد آمون «معبد الأقصر» وهى ابنة قيصر من أصل روماني، أخبرها الكهنة بما يعرفونه فى تعاليمهم الكهنوتية والنجوم والفلك أن شخصاً غريباً ورعاً تقياً سوف يدخل للمدينة ويخرج منها سلطانها وهويتها ونفوذها وإن هى اعترضت طريقه فسوف يحل عليها عذاب وهلاك ولدم.

ويذكرنا ذلك بقصة الكهنة المصريين القدماء عندما قالوا للفرعون «فرعون موسى» أنه سوف يولد طفل فى مصر سيكون هلاكك على يديه ويخرج الملك منك، فأمر الفرعون بقتل جميع الأطفال الذكور، وهناك نص لزالى كريم يشير إلى ذلك: وقال الملأ من قوم لرهون أكثر موسى وقومه ليقصدوا فى الأرض ويذكروا وألهتك، وقال سنقتل أبناءهم ونسحق نساءهم وإننا نوقمهم قاهرون «سورة الأعراف: الآية ١٢٧». فلما سمعت الراهبة قول الكهنة أمرت باعتراض كل من يدخل المدينة، وفى تلك الأثناء دخل أبو الحجاج المدينة هو وأولاده وأقاربه، حيث اعترضته الحراس وقادروا إلى القديسة، فلما تحدثت معه عرفت منه أنه رجل تقى ورع وأطمأنت إليه وأنه شخص لا يخشى جانبه وتركته لمبادته، ولكنه طلب منها مساحة قطعة أرض صغيرة تساوى مساحة جلد جمل يقيم عليها فأعطته ما أراد ولكن عبقريته هذته إلى قطع جلد الجمال قصاصات وخيوط كثيرة وطويلة فى نسج وشرايط للحصول على مساحة كبيرة دون الخلل فى الشرط الذى أعطاه للقديسة، ولكنها أصعبت بذلكه وإيمانه ونقلوه لم أسلمت على يديه آخر الأمر.

وفى ختام البحث يتبين لنا أن الفنون الشعبية بكل تنوعاتها وتعبيراتها إنما هى سجل حى وثرى زاخر بالمعرفة والتاريخ والأسطورة والعقيدة والاجتماع والتقاليد وغيرها؛ فهى دائرة معارف من خلالها نتعرف على فلسفة هذه الفنون ومن جذورها عبر الزمان حتى يحدث ما نسميه بالانتماء وتلمعية وتوعية وكلها إحدى أهداف التربية المتكاملة...

- (١) ابن خلدون: المقدمة.
- (٢) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، تقديم ومراجعة محمد الجوهري، ١٩٩٩.
- (٣) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، دار المعرفة، ١٩٥٤.
- (٤) أدولف إرمان: ديانة مصر القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر ومحمد أنور شكرى، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧.
- (٥) اليونيسكو: رسائل متفرقة عن مؤتمر دولي من الخبراء من ١٠ - ١٤ أكتوبر، ١٩٥٩.
- (٦) بريستيد: فجر للعمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
- (٧) ج. و. مكلسون: المرالد في مصر، ترجمة عبدالوهاب بكر، الألف كتاب، ٢٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- (٨) جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، ١٩٩٧.
- (٩) Georges Posener: "A Dictionary of Egyptian Civilizaton" Me Thuen and Co, Ltd, 1962.
- (١٠) حسن السديوني: تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي، ١٩٤٨.
- (١١) حسين مؤنس: عالم الطروق، ١٩٧٨.
- (١٢) شوقي جمعة: مجموعة أغان.
- (١٣) سعاد ماهر: مرسوعة المساجد المصرية.
- (١٤) عائشة الكهاسي: ملحق الأهرام، ١٣ رمضان ١٤٢٠، ٢٠ ديسمبر ١٩٩٩.
- (١٥) عبدالحميد يونس: منشورات رابطة خريجي التربية للفتية، ١٩٥٣، مطبعة وزارة التربية والتعليم.
- (١٦) عبدالغنى الشال: منشورات رابطة خريجي التربية للفتية، وزارة المعارف، ١٩٦٩.
- (١٧) عبدالوهاب الدجارج: قصص الأنبياء.
- (١٨) فاروق أحمد مصطفى: المرالد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثانية، ١٩٨١.
- (١٩) فاطمة حسن المصري: للشخصية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- (٢٠) مجلة المتحف للدولبي، عدد ٩٨، عام ١٩٩٨.
- (٢١) محرم كمال: آثار حضارة للفراعنة، ١٩٩٧.
- (٢٢) مصطفى محمد يوسف: لمحات عن سيدى أبى المجاج الأقصرى، بدون تاريخ.
- (٢٣) محمد درويش: الأقصر وأسوان، مطبعة وزارة المعارف، بدون تاريخ.
- (٢٤) محمد عبده الحجاجي: الأقصر فى العصر الإسلامى، طبعة ثالثة، ١٩٩٧.
- (٢٥) نعمات فؤاد: النيل فى الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.



# متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسية

صالح أبو مسلم

موجه إلى الشريحة الأكبر من جمهور الزائرين على اختلاف أعمارهم وثقافتهم يعكس العمر الدراسي الموجه إلى الدارسين والمختصين. وضمن المهام المتعددة التي يقدمها العمر الثقافي، هناك مهمة أساسية تتبدى في إعطاء حياة للأشياء المعروضة، وذلك بضمها في وسطها الطبيعي التي كانت تعيش فيه من قبل. ويقدم العمر الثقافي والأمثلة الكثيرة لذلك، كأن يسلي أمثلة لطريقة التدفئة في البيت أو الحضور الذي وقع في الفخ، أو الآلة، أو الأداة، التي كانت تدخل في بعض الأعمال (كالمطرقة والحجر).

ينقسم العمر الثقافي إلى قسمين، كل قسم منهما ينقسم إلى ثلاث قطاعات.

## ١ - القسم الأول (المكان الذي يحتضن الإنسان) ( أ ) قطاع المكان والتاريخ:

يهتم هذا القطاع بالمساحة الجغرافية والمادية، ويعرضها بطرق عرض حديثة، وبمبسطة، فهو يوضح المجتمع الفرنسي في التاريخ، والمصطلحات الثقافية التي نمت فيها الحضارة الفرنسية، وقد حدد هذا التاريخ بداية من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، هذا إلى جانب تقديم نماذج للغة في تلك الأزمنة، ثم الخطوط المريضة للتطور الثقافي منذ عصر الحديد، إلى يومنا هذا.

يعد متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسي من أهم الإنجازات الفرنسية في مجال الدراسات الشعبية، فبعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، شعر المختصون بانقراض الفنون والتقاليد الشعبية للمجتمع الفرنسي، نتيجة للتحويل الصناعي والتكنولوجي في شتى مجالات الحياة. لذلك، فقد عملوا على ضرورة إنشاء متحف للفنون والتقاليد الشعبية، يهتم - في المقام الأول - بجمع التراث الشعبي الفرنسي، وعرضه بطرق فنية متقدمة، فجاء هذا المتحف ثمرة دراسات واسعة لكثير من المختصين، وربط ربطاً تاماً بين الإثنولوجيا والفولكلور للمجتمع الفرنسي.

والمتحف عبارة عن قاعات للعرض، ومعهد البحث والدراسة مزود بمكتبة كبيرة.

## المتحف وطرق العرض:

ينقسم متحف الفنون والتقاليد الشعبية إلى ممرين:

١ - الممر الثقافي.

٢ - الممر الدراسي.

## أولاً: الممر الثقافي:

يهتم هذا الممر، من خلال المادة المعروضة، بإعطاء نظرة عامة عن الثقافة الفرنسية قبل قيام الثورة الصناعية، وهو

## (ب) قطاع التقنيات:

يعرض هذا القطاع الوسائل والطرق التي يسيطر الإنسان من خلالها على الموارد الطبيعية وسخرها لخدمته، وقدم الأمثلة الحية لذلك بطرق عرض متقدمة بالصوت والصور الحية لتوضيح الفكرة، ويتناول ذلك بالتدرج: طريقة الإنسان في قطف الحمار، في الصيد (البري والبحري)، في تربية الدحل والخيل، في للرعى، في السيج والنجارة والحداثة، في المنازل، ثم الأعمال بالقرية، وهي تبدأ من زراعة القمح حتى صناعة الخبز، وطريقة إعداد الطعام وتناوله، وكذلك زرع شجرة الكروم حتى صناعة النبيذ، ثم من جز الصوف وحتى النسيج (صناعة اللباس)، ومن للشجر حتى صناعة الأثاث والأدوات، ومن الطين إلى صناعة الأدوات الخزفية، ومن الحجر إلى البناية، ومن الحديد إلى الحداثة وصناعة الأدوات، ثم نظرة عامة عن أنماط السكن الريفي، وعن الأنماط المعيشية التقليدية ووسائل النقل الريفي (البرية منها والهرية) ولا تعرض النماذج في حد ذاتها فحسب، بل تعرض من خلال عرض الصور الكاملة للحياة التي عاشها الفرنسيون أثناء ممارستهم لتلك الأعمال، ويستخدم ذلك طرق عرض متقدمة.

## (ج) قطاع العقيدة، العادات، التقاليد:

يتناول هذا القطاع الإنسان من حيث تكوينه البيولوجي وتكوينه الاجتماعي (دورة حياة الإنسان من المهد إلى التحد)، ويشمل على الاحتفالات الدينية والدينية.

## القسم الثاني (المجتمعات الشعبية والأنظمة الاجتماعية)

### (أ) من الناحية التطبيقية:

للممارسات الشعبية المختلفة في الطب الشعبي، السحر، والسلوك الذي يقوم به الإنسان، لكي يضمن أمنه وسلامته واستمراره.

### (ب) من الناحية التعليمية:

توضح هذه الناحية طبيعة الأرض التي يسكن عليها الإنسان، حيث سن الإنسان القوانين؛ لكي ينظم بها مجتمعه من خلال التجمعات المختلفة: تجمعات دينية (الكنيسة، القس)، تجمعات عائلية (الصدقات، النصاب، الخزائر)، وكذلك التجمعات في الأسواق، والتجمعات للصحية بالأعاب.

## (ج) من ناحية الإنجازات:

يوضح هذا الجانب كيفية تفاهم الإنسان مع مجتمعه من خلال لغة التفاهم والتخاطب في مختلف الأنشطة الثقافية، مثل اللعب، عروض الفرجة (الميرك، المسرح الشعبي)، الأدب الشعبي، الرقص، الموسيقى الشعبية، الأزياء الشعبية، فنون تطبيقية وتكديلية شعبية، ويشرف على كل فرع من هذه الفروع باحث متخصص يتولى عملية الجمع والتنظيم والدراسة. وتنتهي زيارة المتحف بإظهار الثقافات والديارات المختلفة التي أثرت على ثقافة فرنسا، وكذلك تأثير الثقافة الفرنسية على الثقافات الأخرى على الصعيد الدولي، من خلال مثال موسيقى الجاز.

## ثانياً: الممر الدراسي:

وهو ممر موجه للدارسين والمتخصصين، وسوف نقوم بتناوله تفصيلاً في مقال آخر.

## موجز عن بعض المعارضات المتميزة بالمتحف (الممر الثقافي):

### ١ - الأعياد الفرنسية:

جسد المتحف، من خلال طرق عرض متقدمة وبمبسطة، الأعياد المختلفة واحتفالاتها من كل منطقة بفرنسا، ومنها الأعياد الدينية. ومن هذه الأعياد، احتفالية ميلاد السيد المسيح، حيث نجد في إحدى «فانريبات» المعرض نموذجاً مصغراً لميلاد المسيح، وإحياء الناس لتلك الذكرى، وفي عيد «النويل» في ديسمبر، وكان يسمى القديس «نيكولا» في فرنسا، وجاءت التسمية في شهر نوفمبر قديماً، ثم جاء التأثير الأمريكي في «٢٥ ديسمبر»، فصار يسمى «بابا نويل».

وهناك الأعياد الدنيوية، مثل عيد الحب، ويتم التعبير عنه بخرس شجرة، وهناك الأعياد المحلية، فكل منطقة حيوان يمثل قوى الشر، وكل عام يقبل الناس على إحياء تلك الذكرى. ففي منطقة قريبة من مدينة مرسيليا الفرنسية قديماً، يشاع بأن هناك أناساً دخلوا للسرقة من تلك المنطقة، فشر بهم الحمار، وصاح، فنهض على سباحة السكان، وألقوا القبض على اللصوص. واعتزازاً بدوره، يقام احتفال كل عام، لإحياء لهذه الذكرى.

وفي الأعياد، تجد كل الشخصيات الرسمية والمعطية موجودة في احتفالات كل مدينة، بل يظهر كل منهم بملابسه المعهودة في ذلك الوقت.



ومن أشهر القديسين في فرنسا: سان ميشيل، وهو المقابل في مصر للقديس سان جورج، وهو جندى روماني، ويعرف في مدن كثيرة، وبعض الأحياء، بسان مارتن، ويظهر في إحدى اللوحات، وهو يغطي الجواد، ويقتل بحريته اللتين، تجسيدا للانتصار على قوى الشر.

ولكل حرفة من الحرف قديس، فالقديس سان جوزيف - على سبيل المثال - يعد رمزا للتجارين، وتراه في الصور يرفع شيئا في يده.

## ٢ - في السحر:

يوجد بالمتحف غرفة كاملة لساحر نقلت بكل أدواتها، وتم وضع كل شيء في مكانه من كتب وأدوات وكراسي وصوت جهاز كاسيت يعرض لعام ١٩١٠ لساحر اسمه بيلون، تسمعه يتكلم بصوته مع أحد زبائنه. وقد أهدى مكتبته للمتحف، فقد كان يعمل بالسحر، ويتنبأ بالمستقبل، حتى توفي له ابن في حادث سيارة، فسر بعدها بمعجزة في مهنته، لأنه لم يتنبأ بوفاته أبدا.

## ٣ - الحرف:

من المعروف بأنه كان لكل حرفة جمعية خاصة. ولكي يرتقى السببي لدرجة «أعلى»، أو «معلم»، فإن لهذا تقاليده الخاصة. فعندما يشعر المعلم صاحب الورشة بأن السببي قد أنتج شيئا ما عبر عن مهارته، عندما يصبح في مرتبة المعلم، ويقام لذلك احتفال. وفي المتحف، نجد بإحدى الفانترينات ورشة خشبية، بها كل الأدوات المستخدمة، كذلك نجد بالمتحف ورشة حرارة، نقلت من إحدى القرى الفرنسية للمتحف، وهي موزعة وذات تكوين كامل وحقيقي لحداد القرية، ويمكنه أن تضغط على مفتاح، فيجد الورشة تعمل وتسمع صوت الحداد وصوت الحداد الذي يرجع لعام ١٩٤٥. والورشة موزعة بها كل شيء في مكانه، لدرجة أن الحوائط صممت لتوحى بمكان الورشة الحقيقي وترقيم اللخنان وأثار العمل في أركان حوائطها المختلفة، فحتى الباب نفسه قد تم نقله.

## ٤ - بناء البيوت:

لكل منطقة بناياتها الخاصة: سكان الشمال، وسكان الجنوب، مكان الريف، وسكان الجبال. وعن أسلوب المعيشة داخل تلك المنازل، فيما مضى، نجد على سبيل المثال سريرًا

للنوم يرجع لعام ١٧٦٧، كذلك مكانا لحفظ الأطعمة ودولابا للمعيشة.

ومن ألبهي ما تراه في هذا الموضوع عرض حي لغرفة السبعينة داخل المنزل بإحدى الفانترينات. وعند الضغط على مفتاح، فإن أول ما تسمعه هو صوت الديك، ليوحى بالزمان ودلالة على الإغراق، فتسمع أصوات بشرية دلالة على استيقاظ الأسرة، ثم تسمع صوت سيدة الدار التي تقوم بهامها المختلفة، وتسمع أصوات الطيور المنزلية وهي تأكل ثم تعرف أن سيدة المنزل اسمها «كاترين لوفيل»، وتسمع صوتها في المطبخ وهي تعد الإفطار، فتسمع صوت المحن إلى إعداد فطائر الصباح، ثم اجتماع الأسرة.

وفي السماء، ترى لمبة الجار، دلالة على حلول الظلام، وتسمع لاجتماع الأسرة على المائدة لتناول العشاء، وتسمع السيدة المحجوز وهي تروي بعض الحكايات، كل ذلك تسمعه وتشاهده في خمس دقائق.

## ٥ - الخزف

نجد الأدوات الخزفية المحروسة بالفانترينات تحتوي على الكثير من الوحدات الزخرفية الحيوانية والهندسية والنباتية.

ومن أشهر تلك الوحدات، وحدة حيوانية، هي وحدة «الديك» هو رمز عدد الفرنسيين يدل عدد الرجولة، ونجده في كثير من الرسومات الشعبية كالوشم.

## ٦ - النسيجيات:

يمرض بالمتحف بالمعتم الفخاض كل أشكال النسيجيات وخاماتها المختلفة.

## ٧ - الأزياء:

نجد الكثير من الملابس المتعددة الوظائف بجانب رصد بالصور الفوتوغرافية الحية لملابس المناطق المختلفة بالفانترينات.

## ٨ - الصيد:

يجسد المتحف أنواع الصيد وطرقه المختلفة (الصيد: البحري - النهري - البري) ويتجلى ذلك في عرض بإحدى الفانترينات بالمتحف لمركب حقيقي كانت ترسو في منطقة تسمى نورماندي تسمى «بارك»، وقد تعرضت تلك المنطقة فيما مضى لوقعة كبيرة سميت بـ «نوة نورماندي»، فحدث شرخ

عنى أثرها بالسقينة باريك، فتوقفت عن العمل ، وكان ذلك عام ١٨٨٦.

## ٩ - الرعى :

يجمد المتحف بإحدى فائريئات العرض طرق الرعى لمنطقة قرب مرسيليا تشتهر بالرعى وتربية الحيوان، وتجد عرض لكل أدوات الرعى المستخدمة وتوزيع للحيوانات والأدوات والملابس، فتجد الراعى وهو يلبس فى رقبته البوق الذى يستخدمه عند الضرورة وهو فى مقدمة للقطيع. وفى المؤخرة، تجد كلاب الحراسة، وكل ذلك تم تشكيله وتوزيعه بالاعتماد على الخامات البسيطة، كالورق والخشب والخيش والتماثيل الطينية، لتصوير النماذج المطلوبة، وتصوير قصة الرعى وتقديمها فى صورة مبهرة، تجعلك تشعر بالطبيعة الحقيقية لتلك الأجواء بما فى ذلك أصوات الحيوانات وصوت الراعى والاعتماد على الماكينات فى توزيع الطبيعة الجغرافية للمناطق (سبلية - جبلية) الأشجار والعشائش. ولابد للزائر بجانب ذلك أن ينشط خياله، لكى يتخيل الأشياء والأشخاص.

وفى الرعى شحاة، تجد الوضع يختلف تماماً، لأنه، ترى القلعان الرعى فى مساحات قريبة من البيوت مع استخدام الكبن، ويوضح المتحف طريقة الحصول على القمح، الطرق البدائية وكيفية فصل الحب عن الكبن وإظهار لكل الأدوات المستخدمة. وحتى ملحين القمح، فترى فى فائريئات العرض الطواحين المختلفة، ومنها: الطاحونة الهوائية،، الطاحونة المائية، ثم طريقة صحن القمح والأصناف المختلفة لأنواع الخبز وطرق الحفظ والخزين، مستخدماً لذلك طرق عرض سينمائية والمواد الوثائقية المختلفة لدرجة تجعلك تسمع وترى الآلات بأصواتها.

## ١٠ - فى باب الفنون :

### (أ) الموسيقى الشعبية:

عرض لكثير من الآلات الموسيقية الشعبية الفرنسية، وكذلك تجسيد لفرقة موسيقية شعبية مستهدفاً فى ذلك على التماثيل للشعبية والخشبية، وترى النماذج بصورها الحقيقية ومعها الآلات، بل تراها فى المهرجانات المختلفة.

### (ب) فنون السيرك:

يقدم المتحف بإحدى الفائريئات نماذج للعروض الشعبية لفن السيرك، وقد انتقل هذا الفن من إنجلترا إلى فرنسا عام ١٧٥٠. ويقدم المتحف أيضاً نموذج لأحد عروض الماريونيت بالخيط لأقدم مسرح بالأصابع يرجع لعام ١٨٢٠، وكان يقدم فيما مضى عروضاً أشبه بعروض الأراجوز عندنا، ومازال حتى الآن يقدم للسيرك فى باريس وبعض المدن الفرنسية الأخرى وكذلك فى لوكسمبورج.

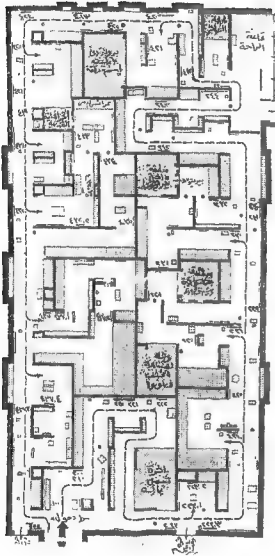
وتعرف للشخصية من خلال ملابسها، ومن ملابس الشخصية يمكن أن تعرف طبيعة الحكاية وخبطها الدرامى.

ومن هذه الحكايات المقدمة، حكاية القائد شارلمان، وشارلمان - كما بالحكاية - قائد له أربعة أبناء يظهر أولاً فى بداية النمرة وهو غاضب عليهم. ولكى يرضى عنهم، لابد أن يقوم كلأ منهم باختبار يدل على قدراته، وتقدم للحكاية ذلك بالتتابع فى طابع فكاهى، وبأسلوب فنى له قيمته.

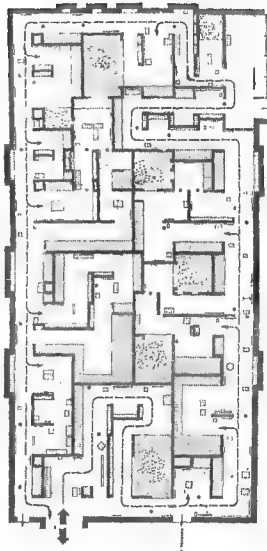
وفى ختام هذا العرض، أود أن أشير بأن هذا الموزع هو قليل من كثير يمرسه متحف الفنون والتقاليد الشعبية الفرنسية... ورغم كثرة المعروضات، فإننا فى مصر نملك الكثير والكثير من فنوننا الشعبية، ولا ينقصنا سوى متحف كبير فلوكلورى/ إثنولوجى، ليحوى هذا الكم الهائل من التراث الشعبى المصرى الذى يضرب بجذوره فى التاريخ.

\* يوجد المتحف فى منطقة تسمى «سا بلون»، بباريس، بالذكر السادسة عشر، ويبلغ أطوال الأسبوع، ما عدا الأ ثلاثاء.

\*\* شكر خاص للمتحف وإفادته، والمسيو «أند ريه تله» المسئول بالمتحف، الذى رافق كاتب هذا العرض، وزوده بكل المعلومات عن المتحف، بدم على خطاب توصية من المكتب الثقافي المصرى بباريس.



مطبخ  
3.00 x 2.00



خريطة توضيحية لمعرضات العمر الثقافي بالمتحف

أولاً - كود الخريطة :

صور ووثائق العرض

بطريقة البروجيكتور

اللوحات

ثانياً :

أرقام المعارضات موزعة على الخريطة على النحو التالي :

الوقاية والشفاء	٤١٢	مقدمة	١٠٠
المؤسسات الاجتماعية - أمثلة،	٤٢٠	العالم	٢٠٠
المعرض وأماكن الأعياد	٤٢١	الوسط والتاريخ	٢١٠
السوق - الحمالين	٤٢٢	التقنيات	٢٢٠
لمجتمعات القروية لناحية الشاتيون	٢٢٣	الجمع والصيد	٢٢١
بفرنسا منذ الثورة الفرنسية		الصيد البحري	٢٢٢
العائلة	٤٢٤	تربية الدواجن	٢٢٣
مجموعة سكنية لنحط معماري	٤٢٥	الحل	٢٢٣٠١
بذاته غبطه في فرنسا هي فوسيني		الخيال	٢٢٣٠٢
أصحاب المهنة الواحدة	٤٢٦	الغفم	٣٠٣٢٢
الأعمال	٤٣٠	من القمح للخبز	٢٢٤
الألعاب	٤٣١	من شجرة العنب إلى صناعة الخمر	٢٢٥
الرماية	٤٣١٠١	من الجز إلى الملابس	٢٢٦
السعر واللهم	٤٣٢	من الشجرة لصناعة الأثاث	٢٢٧
السيرك	٤٣٢٠١	حدادة القرية	٢٢٨
حفلات المدينة	٤٣٢٠٢	من الطين إلى الخزف	٢٢٩
عراس وألعاب الدمى	٤٣٢٠٣	من الحجر إلى البناية (البناء)	٢٣٠
الآداب	٤٢٣	من السكين إلى الإغاشه النقل	٢٣١
الرقص	٤٣٤	النقل	٢٣٢
الموسيقى	٤٣٥	العادات والمعتقدات	٢٤٠
الملابس	٤٣٦	من المهد إلى اللحد	٢٤١
الفنون المرئية	٤٣٧	الأعياد	٢٤٢
الفنون التطبيقية	٤٣٧٠١	الخرافات الشعبية	٢٤٣
الأنصاف	٤٣٧٠٢	التقاليد المسحية	٢٤٤
الإنسان (في الزمان - والمكان)	٤٣٧٠٣	.....	.....
الفنون التشكيلية (الرسم والتشكيل)	٤٣٧٠٤	قاعة الاستراحة	٣٠٠
فرنسا في العالم / العالم في فرنسا	٥٠٠	المجتمع	٤٠٠
فرنسا في فرنسا	٦٠٠	الأعراف	٤١٠
		الحظ / التكهون بالمستقبل	٤١١

# صفحة من الفولكلور العربى

## «عجائب الهند»

### (من قصص الملاحة البحرية)

تحقيق: يوسف الشارونى  
عرض وتحليل: توفيق حنا

والجواهر التى وريت فى «عجائب الهند»، كما قدم لنا عدداً من الملاحق من بينها ملحق خاص بالأماكن الجغرافية وملحق آخر بالأعلام... كل هذا يدل على أن يوسف الشارونى لم يترك صغيرة أو كبيرة إلا وحرص على تسجيلها لخدمة هذا العمل الأكاديمى الذى يعتبر إضافة قيمة ومهمة لمكتبة الملاحة العربية ولمكتبة الفولكلور العربى.. وفى نهاية الكتاب نجد خلافاً للترجمة الفرنسية التى قام بها ميشول ديفيك لهذا المخطوط الذى قام بنشره المستشرق فان ديرلوت مؤلفه بزرگ بن شهریار..

ولقد قدم هذا الكتاب فى المؤتمر السادس للمستشرقين (١٨٨٣ - ١٨٨٦)...

وأهدى يوسف الشارونى عمله هذا إلى زوجته. وخلافاً للكتاب يحترق على هذه الكلمات.. المدخل لقراءة «عجائب الهند»:

«يعود تاريخ هذا الكتاب المنسوب إلى بزرگ بن شهریار إلى القرن الرابع الهجرى، وقد وضع بلغة أقرب لغة الحديث فى الخليج العربى زمن تأليف الكتاب، فهى تشابه مع لغة ألف ليلة وليلة من حيث الخلط بين العامية والفصحى فى المفردات والتراكيب.. ويضمن الكتاب قصصاً وأخباراً تبرز بين الواقعى والأسطورى وتدخل فى باب أدب الرحلات.

عن دار «رياض الريس للكتاب والنشر» فى لندن صدر هذا الكتاب عام ١٩٩٠.. وعلى الغلاف لوحات ملونة تحمل عطر وجو ألف ليلة وليلة والطبعة أنيقة وجميلة بورقها الصقيل.. وهذه الأناقة والجمال والدقة من سمات إصدارات هذه الدار..

ولقد بذل يوسف الشارونى فى نشر وتحقيق هذا المرجع الفولكلورى المهم جهداً واضحاً وصبراً وبحثاً ومراجعة لمسها فى هذه المقدمة الطويلة الشاملة، وفى رجوعه إلى القراميس العربية وهذا الحشد من المراجع التى مكنته أن يقدم عمله فى صورة أقرب إلى الكمال اللغوى والعلمى الممكن... ولكتاب ممتلئ بهذه الهوامش التى تسجل المراجع والكتب التى أفاد منها يوسف الشارونى ومن بينها تلك الكتب التى تناولت الملاحة البحرية - وبخاصة عجائب بحر الهند - وما كتبه د. حسين فوزى عن السندباد... وما جاء فى «ألف ليلة وليلة» عن رحلات السندباد... وما سجله ابن بطوطة فى رحلاته... كما اعتمد - أيضاً - على هذا الكتاب القيم الذى أفه أنور عبد العظيم عن «الملاحة وعلوم البحار عند العرب».. وفى الهوامش نجد شرحاً لمعنى الكلمات الواردة فى النص. ولا يفوت المحقق المدقق أن يقدم لنا فى نهاية الكتاب أسماخ الحيوانات والطيور والحشرات والنباتات والسعادين

هي لهجة العامة أو لهجة الحديث.. ولعل كلمة «الحديث» أدق، ذلك لأن الحديث.. تتجاور فيه الكلمات العامة مع الكلمات الفصحى..

وفي نهاية حديثه عن لغة الكتاب يقول: «ولم نر ضرورة لإثبات هذه الملاحظات».. ولكن حرصه على أن يأتي تحقيقه أقرب إلى الكمال هو الذي دفعه إلى كل هذا الجهد الشاق في صبر وبأب ونقطة....

وعن علاقة كتاب «عجائب الهند» بكتاب «أخبار الهند والصين»، يحددنا المحقق يوسف الشاروني: «تراثنا العربي غني بكتابات الجغرافيين والرحالة التي تصف جزءاً من العالم أو العالم كله الذي كان معروفاً بما يسمى بالصورة الوسطى، وفي هذه المؤلفات نقرأ ما شاهده للرحالة بأنفسهم، أو ما سمعوا روايته مباشرة من بحارة أو مسافرين آخرين». ويقارن المحقق بين كتاب «عجائب الهند» وكتاب «أخبار الهند والصين» أو «سلسلة تواريخ الزمان» والشهير باسم «رحلة التاجر سليمان»، وبين «ما ورد من قصص مشابهة في ألف ليلة وليلة، ولأسيما قصص «السندباد»، ويحدد لنا زمن تأليف كل كتاب من هذه الكتب.. يقول: «... وإذا كان «أخبار الهند والصين» قد تم تأليفه في القرن الثاني للهجرة (الثامن الميلادي)، فإنه من المرجح أن كتاب «عجائب الهند» قد تم تأليفه في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) أو ما بين ٩٠٠ و ٩٥٠ م...». وكان المستشرق اليهودي فان ديرلوت قد قدم هذه البيانات إلى مؤتمر المستشرقين السادس المنعقد بمدينة لايدن عام ١٨٨٦ م....

ويقرر يوسف الشاروني في تحقيقه أن كتاب «عجائب الهند» يزمن التاريخ المرجح لتأليف «ألف ليلة وليلة»، ويضيف وهو يقارن بين كتاب «أخبار الهند والصين» وكتاب «عجائب الهند»: «أنه رغم أن كتاب «أخبار الهند والصين» مكتوب قبل كتاب «عجائب الهند»، إلا أنه أقل انفتاحاً إلى الأسطورة من «عجائب الهند»، بل إن أسلوبه أكثر موضوعية، وذلك يرجع إلى أن التاجر سليمان أو المؤلف المجهول للجزء الأول من «أخبار الهند والصين» روى ما شاهده بنفسه.. ولعل أهم ما جاء في هذه المقطعة هو المقارنة بين «عجائب الهند» وبين قصص السندباد.. ويقول:

«في السفرة الأولى من سبرات السندباد نرسم سفينته على جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة، وبعد أن نزل عليها الركاب وعملوا كراكين أشطوا فيها النار، انضغ أنها سكة كبيرة رست في وسط البحر فبنى عليها البرمل فصار مثل

.. وحكاياته هي حكايات الرحالة وأقاصيصهم المعجبية عن بلاد الهند، كما هو الحال بالنسبة إلى حكاية السندباد البحري وبعض أقاصيص ألف ليلة... كتاب ثرائي قيم يكشف أكثر فأكثر عن غنى المخيلة العربية وريادة العرب في فن القصة...». ولعل الذي دفع يوسف الشاروني إلى تحقيق هذا الكتاب الثرائي أنه من رواد القصة المصرية الحديثة ومن أوائل المساهمين في تقديم القصة المصرية في شكل جديد وبأسلوب جديد....

ويقول يوسف الشاروني في حديثه عن لغة الكتاب: «كما سبق أن لاحظنا أن في نص الكتاب ألفاظاً غير عربية، وذلك لأنه يروي عن رحلة سافروا إلى بلاد لا يتكلم أهلها العربية. كذلك يستخدم تراكيب وأشكالاً لغوية ونحوية بعيدة عن الفصحى.. ولا نعرف هل هذا من المؤلف أم من اللسان السائر باللهجة الشامية في عصره حيث إن تاريخ النسخة التي بين أيدينا عام ٦٤٤ هـ.. ولقد بذل يوسف الشاروني جهداً مرهقاً في تتبع أخطاء الكتاب للنحوية واللغوية.. ولعل هذا ناتج عن استعمال اللسان باللهجة الشامية في عصره، كما يقرر المحقق... ألا نجد على الغالب الأخير هذه الحقيقة اللغوية المهمة أن هذا الكتاب يحوى أخباراً وحكايات (أو حوادث) سجلت بلغة الحديث.. ومن ملامح لغة الحديث هذه ما سجله المؤلف في حديثه عن الأفعال يقول:

«الفعل المضارع في الجمع المذكور تحذف منه النون في حالة الرفع بينما تكتب في حالتي النصب والجرم...»، ثم يقول أحياناً: «عدم استخدام نون النصب إلا في حالات قليلة»، ويضيف: «عدم حذف حرف الة عند جزم الفعل المضارع المعتل الآخر... واستخدام حرف لم بمعنى لا والعكس بالعكس... واستخدام التذكير بدلاً من التانيث أو العكس مع بعض الأفعال... واستخدام أفعال تحتاج إلى تصغير أحد حروفها...». وتحويل الفعل الثلاثي إلى فعل رباعي بإضافة ألف في أوله...». ولا يغتر المحقق أن يورد أمثلة لهذه الأخطاء... وعن الأسماء يقول: «عدم الالتزام بالمرفوع والمصوب والمجرور من الأسماء والخطأ بينها في حالات كثيرة...». وعدم حذف حرف الة في حالة الاسم المذكور المعتل الآخر...». والخطأ أحياناً في تانيث وتذكير أسماء الوصل...». وعن استعمال الاعداد يقول: «تذكير العدد من حيث يجب تأنيثه»، وعن الهزئة يقول: «حذف الهزئة من بعض الأفعال والأسماء جرياً على لهجة التامة...». وأنا هنا أشع خطأ تحت «جرياً على لهجة التامة...». ويمكننا أن نقرر في بساطة.. كما جاء على الغلاف الأخير.. «أن لهجة كتابة هذا الكتاب أو لهجة النسخ

الجزيرة، فلما أوقدت عليها النار أحسبت بالسفونة فتحتركت، وكان ذلك سبب غرق السندباد، وإن كان الله قد أنقذه (الف ليلة وليلة) .. وفي كتاب «عجائب الهند» يروى اسمعيلويه الناذخنة (الريان) أنه خرج بسفونته ذات مرة فضاها على بعد ما يشبه الجزيرة السوداء، فلما أن وصل إليها حتى ضربت سفونته بذنبها فانتكسرت، واتضح أنها ذابة من دواب البحر. ويذكر المحقق مشاهدات كثيرة أخرى بين سفرات السندباد وما جاء في «عجائب الهند»، وبخاصة في السفرة الخامسة فيما يتعلق بمناظر الرخ .. كتاب «عجائب الهند» بعضهم يتحدث عن طائر مهول الحجم لا يطلق عليه اسماً، وذلك في أربعة مواضع، يذكر في ثلاثة منها أجزاء منه أو - على وجه التحديد - ريشه الذي يستدل على ضخامته على مدى ما يمكن أن يكون عليه الطائر من ضخامة متناسبة، وأما السندباد فقد وصف لنا الرخ في سفرة الخامسة حين وصل إلى جزيرة خالية من السكان، وفيها قبة عظيمة بيضاء كبيرة الحجم، فطلع هو ورفاقه ينظرون عليها، وإذا هي بيضة رخ كبيرة فكسروها، وأخرجوا منها فرخ الرخ، وذبحوه وأكلوا لحمه، فأنذره السندباد بالانتقام الرخ بتكسير مركبهم، وفعل ما أن أتم إنذاره حتى غابت الشمس وأظلم النهار وصارت فوقهم ضمامة، فرفضوا رؤوسهم ليرى ما الذي حال بينهم وبين الشمس، فأرأوا أجحة الرخ، ثم جاءت رقيقة الرخ، وحدث سباق بين المركب والطائرين اللذين رمى كل منهما المركب بصخرة عظيمة، أخطأته في المرة الأولى، ولكنها في المرة الثانية نزلت بالأمر المقدر على مؤخرة المركب فكسرت وطيرت الذقة عشرين قطعة، وغرق جميع ما كان في المركب في البحر ..

ويحاول المحقق أن يجد تفسير لهذه المشاهدات، بين هذه الكتب التي تتعلق برحلات البحر: «والعالمى الذي يمكن أن نستخلصه من ذلك كله أن تفاعل العربى - والغليجي بوجه خاص - بالبحر لم تكن نتيجته فقط بناء سفن الصيد والتجارة والسفر والحروب، التي كونت ذات يوم أكبر أسطول كان يهوى المحيط الهندي شرقاً وغرباً، ولا كانت نتيجته ظهور بحارة عظام مثل أحمد بن ماجد، واضع أساس علم البحر، ومكتشف بعض الطرق الصلاحية والظواهر البحرية، بل ومخترع ومطور بعض الآلات الملاحية، بل كانت نتيجته - إضافة إلى ذلك كله - ثروة فنية عظيمة من مجموع ما يعرف بأغاني البحر تارة وبأخبار الرحلة والقصص البحرية تارة أخرى، ولا يفوت المحقق أن يتناول في هذه المقدمة المقابل للتاريخي لهذه الأخبار والأحداث وهذه الثروة الفنية والفكرية يقول: يؤكد لنا التاريخ من ناحية حقيقة هذه الرحلات البحرية

العربية - وعلى رأسها البحرية الخليجية - حتى تلك الأمانكن التي أشارت إليها قصص «عجائب الهند»، وفي تلك الحقبة من التاريخ بل وقبلها ... وتشير الوثائق الصينية إلى أن أول عربى قام برحلة بحرية إلى ميناء كانون الصينى كان تاجراً صانعاً الأصل اسمه أبو عبيدة عبد الله بن القاسم، وأنه ذهب إلى الصين حوالي عام ١٢٣ هـ / ٧٥٠ م، ليشتري السكر والأخشاب، وعن مصدر هذه الأخبار والروايات والمغامرات وجدنا المحقق عن هؤلاء الذين يسافرون مع البحارة ولديهم موهبة الرواية، بعضهم يذعن بنفسه ما شاهده، وربما قام برحلته حامداً لهذا الهدف أساساً، فهو ليس بحاراً ولا تاجراً ولا مهاجراً ولا عائدًا من هجرة، بل هو رحالة، وبعضهم - ربما - لجهله بالكتابة يروى لآخرين لديهم هواية جمع هذه الروايات وتأليف الكتب عنها، حين أن تبدأ أقلامهم سفينة، فهم يسافرون بخيلهم وأقلامهم، في صسحة هؤلاء الزوار الأميين المنطعين بما ولجوا من مغامرات، وما تفيض به نفوسهم من ذكريات...، وعن علاقة كل هذا بالقصص الشعبي وبالتراث الشعبي .. وجدنا المحقق: «وأخيراً جاء النقص الشعبي ليقترأ أو يستمع إلى هذه الروايات، واستطاع بما أوتي من موهبة إبداعية أن يمتثل تلك الروايات ويعيد إفرارها في بناء فنى متكامل، له أسلوبه التصويرى الدرامى بدلاً من الأسلوب الوصفى التقريرى».

وعن تحقيقه العلمى لشعر هذا الكتاب يقول يوسف الشارونى: «وقد استعدا لإخراج الكتاب في صورته الحالية بطبعتين سابقتين له: طبعة المستشرق الهولندى فان ديرلث، كما استعدا بطبعة القاهرة عام ١٢٣٧ هـ / ١٩٠٨ م، والأخوذة عن للنسخة السابقة، ونشرها الحاج محمد أمين دريال الكتبى بالقاهرة».

ويورد المحقق في نهاية مقدمته إلى الحديث عن لغة الكتاب ويقرر - مرة أخرى - والواقع أن الكتاب - فيما يبدو - مكتوب بلغة أقرب ما تكون إلى لغة الحديث التي كانت سائدة في منطقة الخليج أيام تأليف الكتاب، فهي مثل لغة ألف ليلة وليلة، خليط من الفصحى والعامية من حيث المفردات وتركيب بعض الجمل أيضاً، ثم يصيف ما يؤكد حرصه على سلامة اللغة الفصحى وعلاقتها بالقرى... وبخاصة الناشئين من للقراء: «ولكننا حرصنا على بياض صسحة اللفظ حتى لا يظن قارئه الكتاب - لاسيما إذا كان من الناشئين - أن هذه اللغة سليمة»، وهذا هدف تعليمى أراداه المحقق بجانب أهدافه الأخرى.

ويبدأ المحقق بعد رحلته العلمية في مقدمته الطويلة والشاملة (٣٩ صفحة) حديثه عما جاء في «عجائب الهند»..

عن التتبع نقرأ في «عجائب الهند» هذه الأخبار الأسطورية: «وجدتني أن في البحر حَيَاتٍ يقال لها «التنين»، عظيمة هائلة، إذا مرت السحاب في كبد الشتاء على وجه الماء، وخرج هذا التنين من الماء وبخل فيه لما يجد في البحر من حرارة الماء، لأن ماء البحر في الشتاء يسخن كالمرجل، فيسجن هذا التنين ببرودة السحاب فيها وتهب الرياح على وجه الماء فتزفع السحاب عن الماء ويستقل التنين في السحاب وتتراكم، وتسير من القى إلى القى، فإذا استقرت مما فيها من الماء خلت، وسارت كالهباء، وتفرقت وقطعت الرياح، فلا يجد التنين ما يحامل عليه فيسقط، إما في البحر وإما في البر، فإذا أراد الله تعالى يقوم شرقاً أسقطه في أرض فينبط جمالهم ويهملهم وإبقارهم ومواشيهم، ويهلكهم ويبقي حتى لا يجد شيئاً يأكله، فيموت أو يهلكه الله».

ويحدثنا أحد أبطال هذه الحكاية الطويلة «المفر عبد المعز» يقول: «خرجت مع قافلة أخرى إلى مصر، فكلت أخدم الناس في الطريق فعملوني وأشركوني في زاهم إلى مصر، فلما دخلت مصر ورأيت البحر الحلو الذي يسمونه النيل، فقلت من أين يحيى، فقلنا أصله من بلاد النرج، فقلت من أي ناحية، فقلنا من ناحية مصر تسمى اسوان في تخوم السودان»...

ويحدثنا «عجائب الهند» عن الأسماك وأنواعها.. وعن القردة وأنواعها أيضاً.. ويصف لنا هذه العلاقات بين الناس والأسماك والقردة...

يقول أحد الرحالة: «... وحدثني من رأى قرداً بقرية من قرى... في منزل بعض التجار يخدمه ويكنس منزله ويفتح الباب لمن دخل ويظقه، ويوقد النار تحت القدر ويفخ فيه حتى يوقد ويطاعمه الحطب، ويثب الذباب على السائدة، ويرج على مواله بالمرحمة...»، كما لا يغوت الكتاب الحديث عن الحيات والزرافات...

وهكذا ينتهي الكتاب الأول من «عجائب الهند» ويبدأ الكتاب الثاني بهذه الحكاية المربعة الغربية: «أكلوا لحوم بشرية يحفظون برؤوس قتلاهم». يقول في بدايتها «حدثني محمد بن أبشاد أن بجزيرة الأيان وهي جزيرة في البحر الخارج بينها وبين قسور مقدار مائة فرسخ قوم يأكلون الناس أيضاً ويجمعون رؤوس الناس عندهم ويتخذ الواحد منهم بكراً ما يجمع من الرؤوس...»، كما يحدثنا «عجائب الهند» عن قبر

الملك سليمان «بإنتمان الكبير بيت كبير من الذهب فيه قبر يعظمه أهل إنتمان، وتشفة تعظمه إياه بوا عليه بيتاً من الذهب، وأهل الجزيرة يزورونه ويقولون إنه قبر سليمان بن داود عليهما السلام، وأنه كان دعا الله عز وجل أن يجعل قبره حيث لا يصل إليه أهل ذلك العصر...»، وعن إنتمان يقول: «إنتمان لم يقع عليها أحد عاد إلينا...».

وعن «عقاب السرقه في الهند» يحدثنا أيضاً «عجائب الهند»... «والسرقه عند الهند عظيمة، فإذا سرق الهندي في بلاد الهند قتلته الملك إن كان الهندي وضيقاً أو لا مال له، وإن كان له مال أخذ الملك ماله بأسره أو غزبه غرامة عظيمة، وكذلك إن اشترى شيئاً مسروقاً بعد علمه بذلك، غرم الغرامة العظيمة. ومجازاة السرقه عندهم القتل».

ونجد في هذا الكتاب حديثاً عن السمندل (ونقرأ في الهامش: سمندل طائر خرافي، وفي «المنجد» جاء أنه طائر يكثر وجوده في الهند)... ويحكى لنا الكتاب عن طائر السمندل: «وحدثني أن بجزيرة من جزائر الوقواق طير ملون بحمرة وبياض وخضرة وزرقه، وفي قد الحمام الكبار يسمونه سمندل، يدخل النار فلا يحترق، ويمكث الأيام لا يطعم إلا بالتراب، فإذا أحضن بوضه لم يشرب الماء إلا حتى يقف...»، ويحدثنا الكتاب عن جزيرة الوقواق «وقد حكى لي قوم أنهم رأوا من دخل الوقواق وأبصر، فوصف سمة البلاد والجزائر، وأبصر أعلى بسمة البلاد أن البلدان كبار ولكن أهل الوقواق كثير، وأبصر مشابه من الترك، وهم أحق خلق الله بالصنائع، ثم إنه يخرج في جميعها (خرج: نفق)، وهم أهل مكر وخديعة وخبت وشدة بأس في كل شيء».

ومن أجمل ما قرأت في الكتاب الثاني (ص ١١٩) هذا الحديث عن «زهر من حري»...

«حدثني عن كاروان هذا أنه قال أدخلني بخبر (في الهامش: بخبر: امبراطور ومطاه ابن السما) ملك الصين إلى بستان يخافوا مقدار عشرين جريباً فيه نرجس ومثنور (الهامش: الواحدة مثورة، نبات ذو زهر زكى الرائحة من فصيلة السيليبات، ألوان زهره متنوعة حسب أصنافه) وشافين وورد وسانل الزوار فصبحت من اجتماع نوار الصيف والشتاء في وقت واحد في بستان واحد فقال كيف ترى. فقلت ما رأيت حسنة إلا وهذا أحسن ولا طرفة وهذا أطرف منها. فقال لي جميع ما ترى من الأشجار والنوار معولة من الحرير الصيني قد عمل وصغر وحبك ونسج وسوى ومن رأه لم يشك فيه أنه شجر ونور ولا يقادر شيئاً». وينتهي الكتاب الثاني بالحديث





عن إحدى جزر الوراق، (وفي الكشافات - الجزء الثالث - نقرأ في الكشاف رقم ٢ عن «الوراق»؛ هناك أكثر من رأى فى تحديد موقع هذه الجزر وإن كانت كلها تجمع على أنها تقع فى أقصى الشرق من قارة آسيا، ففى رأى البعض أنها جزر اليابان، بينما يرى البعض الآخر أنها جزر الفلبين، وهناك رأى ثالث بأنها جزيرة بورنيو) ..

وحدثنى بعض البحريين أنه كان ماضى بين سريرة والصين فى سفينة (الهامس) من أشهر المراكب العربية، يتميز بمقدمته المظفرة ذات الشكل المنحني، ومؤخرته العالية مما يضئ عليه فكلًا جميلًا) قال: فلما سرنا من سريرة مقدار خمسين زامًا وقع علينا الغيب ورمينا بعض الصوالة إلى البحر ومكنا أيامًا فى الخب ثم رقت علينا الريح ولم يسك المركب وأشرفنا على الهلاك وأردنا أن نرمى نفوسنا فى البحر ونطلق بجزيرة فرمينا الأناجر ونحن لا نصدق أن نتخلص وسكنت الأمواج ولم تقض عنا ساعة حتى لاح لنا من الجزيرة جماعة فانتظرنا أن يخرج إلينا قوم منهم فلم يخرج إلينا أحد فأومأنا إليهم فلم يكلمونا ولم نعرف الموضع حقيقةً أنا نحن متى نزلنا إليهم أدونًا أو يكون وراءهم قوم يوقعوا بنا فلا نطبق لهم، فمكنا فى موضعا أربعة أيام لا ينزل منا أحد إلى الجزيرة ولا يعبر منهم أحد إلينا، فلما كان اليوم الخامس اجتمع رأينا إلى النزول إليهم لأنا احتجنا إلى الماء وإلى مسألتهم عن الموضع ونحن لم نعرف الطريق، فنزل منا مقدار ثلاثين رجلاً بالسلح فى القارب والذوئج فلما صعدنا إليهم تهايروا كلهم إلا رجلاً واحدًا فكلما فلم نعرف لفته إلا رجلاً واحدًا منا قال لنا هذه جزيرة من جزر الوراق وأن ليس بقربها بلد إلا على مسيرة ثلاثمائة فرسخ وهى جزيرة ليس فيها أحد مواسم وعدتهم أربعين نفسًا وسألنا عن طريقنا إلى الصنف فعرفنا ذلكًا وملأنا أسماء وشرعا نهر الصنف على ما قال - فأقنا خمسة عشر زامًا وأشرفنا سالمين إلى الصنف. والسلام وحسبنا الله ونعم الوكيل...»

ينتهى الكتاب الثانى بهذه الكلمات كتبها ناسخ الكتاب:

«تم الكتاب والمحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم. غفر الله لمن قرأ هذه النسخة المباركة ودعا لكتابتها بالرحمة والرضوان ولجميع المسلمين. وكان الفراغ سابع عشر من جمادى الأولى سنة ١٠٤٠ كتبه محمد بن الفضل».

ويحتوى الجزء الثالث على كشافات الأعلام والأماكن الجغرافية والموضوعات وعلى قصص مثبت تاريخ حدوثها مرتبة تاريخياً والحيوانات والطيور والحشرات والمعادن والنباتات، وأخيراً فى لغة الكتاب (وهنا يقرن المسحق: كما سبق أن لاحظنا فى نص الكتاب ألفاظاً غير عربية، وذلك لأنه يردى من رحالة سافروا إلى بلاد لا يتكلم أهلها العربية. كذلك يستخدم تراكيب وأشكالاً لغوية ونحوية بعيدة عن الفصحى. ولا نعرف هل هذا من المؤلف أم من الناسخ المتأثر باللهجة الشائعة فى عصره حيث إن تاريخ النسخة التى بين أيدينا هام ٦٤٤هـ).

ويؤلف المسحق وهو يقدم لنا أمثلة لهذه الأخطاء اللغوية الفصحى... يتوقف فى حديثه عن الأفعال عند «عدم استخدام لون النسوة إلا فى حالات قليلة، مثال ذلك:

«ورد عليهم نسوان من داخل الجزيرة لا يحصى عددهم إلا الله... فوقع على رجل منهم ألف امرأة أو أكثر، فلم يلثوا أن حملوهن إلى الجبال وكلفوهن الاستمتاع بهن، فلم يزالوا على ذلك...» ومصحتها: لا يحصى عددهن إلا الله، فلم يلثوا أن حملهن إلى الجبال وكلفهن الاستمتاع بهن، فلم يزالوا على ذلك...» ولعل المسحق وهو يستعرض هذه التراكيب والأشكال اللغوية والنحوية البعيدة عن الفصحى كان فى إمكانه أن يقدم لنا بحثاً طويلاً وجديداً عن ملامح اللغة العامية.

ونحن أيضاً فى لغتنا العامية المصرية لا نستخدم لون النسوة... وكل ما ذكره المسحق عن لغة الكتاب من الممكن أن نقرره فيما يتعلق باللغة العامية المصرية..

وفى نهاية مقدمة المسحق الشاملة والواقية والتي تروينا مدى ما بذله المسحق فى تحقيق كتاب «جبال الهند» من جهد وعناء... يقول: «... وكأنما خلاصة الدرس الذى يريد هؤلاء جميعاً أن يقرؤه فى روح سامحين أو قائلهم يريد السواء، إنه كما أن العالم ليس محدوداً بحدودنا الجغرافية، فهو أيضاً ليس محدوداً بما نمارسه من تقاليد وما نعرفه من عقائد ولغات، بل هو يصنع لأقوام آخرين يخطئون عدا - بل وعن بعضهم البعض - مليساً ومأكلاً ولغة وطقوساً ولوناً وحيواناً ونباتاً وثروات... وإنهم يتباهون توحشاً ووداعة، وتخلطاً وحضارة...»

هذا الكتاب إضافة مبهجة وغنية إلى مكتبة الفولكلور العربى... وإلى أدب الرحلات.

# من أساطير الخلق والزمن

تأليف: صفوت كمال  
عرض: حسن سرور

## مقدمة لا بد منها

١ - كتاب: من أساطير الخلق والزمن، تأليف الأستاذ صفوت كمال (خبير الفولكلور العربي) من القطع الصغير، عدد صفحاته ٢٦٤ صفحة. صدر ضمن مجلة «مكتبة الدراسات الشعبية»، مجلة شهرية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة - رقم (٥٨) - بمعنى بنشر الدراسات المتعلقة بالفولكلور ونصوص وسير وحكايات وملاحم الأدب الشعبي.

٢ - يقع الكتاب في أربعة فصول ومقدمه بعنوان «هذا الكتاب»، كتبها الروائي خيرى شلى رئيس تحرير المسلة وتصدر لمؤلف الكتاب والفصول الأربعة على ترتيبها: من أساطير الخلق؛ الرمز والأسطورة والشعائر فى المجتمعات البدائية؛ مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية؛ الفن الإفریقی: النحت.

٣ - الكتاب يستلذ على ترجمة مادة «أنثروبولوجية وإثنوجرافية، متنوعة، وتتناول مفاهيم: «الخلق»، «الرمز»، «الزمن»، «الفن» فى تخصصات: المعتقدات والمادات والتقاليد؛ والحكايات الشعبية؛ والثقافة المادية. وهى مفاهيم أساسية فى الفكر البدائى تعبر عن تصور إنسانى لوجوده والوجود الذى يحوطه، وتجمع بين عالم الفياض فى التصورات الأدبية والممارسات المعيشية.

- ٤ - يقدم الكتاب مائة وخمسين مرجعاً أجنبياً وعربياً، ويؤس على:
- أ - الكتب السماعية
- ب - الدكتور أحمد أبوزيد: «نظرة البدائيين إلى الكون - دراسة فى الأنثروبولوجيا المقارنة»
- ج - مفهوم الأتمة والقوة فى مجتمع الكارافاريين - تأليف إيرنجتون
- هـ - الشعوب البدائية - وضعه روبرت فورنو.
- هـ - الفن الإفریقی، النحت - لبيير موزيه.
- هـ - كتابات جيمس فريزر: «الفنن الذهبى»، «الفولكلور فى العهد القديم».
- إلى غير ذلك من مصادر مراجع متخصصة فى الفكر البدائى.

(١)

## الأسطورة بحث فى المعنى

فى مقدمة الفصل الأول يكتب الأستاذ صفوت كمال (ص ١٥): «منذ بدء الخليقة إلى الآن، وقف الإنسان عند الكثير من المظاهر الكونية المحيطة به مبهوراً آنًا، وحريصاً آنًا آخر على معرفة أسرار هذا الكون، واستقراء ظواهره الطبيعية،

محاولاً استلحاق القوانين والطل المسيرة أو الملطمة له،  
أو تفسيرهما .

ولبداً في البدء كان الماء، فكرة أن الماء هو النضار الأول  
للوجود نجدها شائعة في معظم الأساطير التي أنشأتها الشعوب  
على اختلافها، فالماء عنصر الحياة الأساسي، ومن الماء جعل  
الله كل شيء حياً كما ورد في القرآن الكريم وروح الله ترف  
على الماء كما ذكرت للتوراة وساد الفكر الإغريقي في نشأته  
الفلسفية افتراض الماء علة الوجود، وفي الأساطير اليابانية  
تصور الماء الآلهة Tiamat التي ذبحها ماردوك. وفي المعتقدات  
المصرية القديمة فاض النيل من دمها «أوزيريس» الذي قتله  
أخوه «ست» أو من دموع «إيزيس» التي بكته، أخاً وحبیباً وزوجاً  
ورائد ابنها حورس . وفي الأساطير الإيرانية القديمة أوجد هرمز  
جميع الخلائق من الماء . وفي الأساطير اليابانية وجد العالم من  
الماء (إيزانامي وإيزانامي) نزلاً من السماء على البحر الماتم  
وغسما للحيوة في ماء البحر وأتجب الجزر اليابانية الرئيسية  
الثمانية) . وبين قبائل الهلند الحمر المنتشرة في شمال غرب  
القارة الأمريكية نجد أيضاً الاعتقاد بأن الوجود الأول كان للماء  
وأن الإله أرميل حورانات متفرعة إلى باطن للبحر لتحارول  
المطر على بعض الأرض تحت أعماق الماء .

ثم تعتمد وتتلو الأساطير والحكايات عن الشمس والقمر  
باعتبار أن الشمس والقمر من أبرز الظواهر الكونية  
ولذلكهما الأساسي في الحياة البرمية للإنسان . وكثير من  
الشعوب ألهمت الشمس باعتبارها ضوء الحياة وواهب الحياة  
للإنسان وهي أكبر من القمر ومن النجوم وهي تملئ الفضاء  
كما يملئ الماء النهر .

وتتصور الحكايات الإفريقية وجود الشمس والقمر على  
الأرض نجد بين قبائل البوشمان سكان جنوب غرب إفريقيا  
(كانت الشمس رجلاً مسنقياً على الأرض ومكتكاً على ذراعه  
ويخرج الضوء من تحت إبطه يملئ للفضاء الذي يحيط ملكه .  
إلى أن رفعه بعض الأطفال برقيق وألقوا به إلى السماء ليحم  
الندف ويضيئ الأرض الذي زرعه البوشمان) كما يتصور  
البوشمان أن القمر كان إنساناً، وكل من الشمس والقمر كان  
يتحدث أما الآن فلا يسمع حديثهما لأنهما يعيشان في السماء .

وعن صراع الشمس والقمر وتطوياً لتدابهما يرجع لدى  
الإسكيمو أسطورة ( لقد كان القمر أخاً للشمس، وفي إحدى  
الليالي أراد الأخ أن يزور أخته سرّاً بالليل، ولكنها ميزته بأن  
علمت ظهره بذيها، وقطعت ذبيها وأعطته له . وفي غضبها  
لزلت إلى السماء ولكن القمر تبعها ومن ذلك الوقت وهو  
يطارد لها) .

والتصور نفسه وما يتخيله الإنسان البدائي عما بين الشمس  
والقمر من ترابط نجده بالتمسك للسماء والأرض . فقد افترض  
الإنسان أن الأرض والسماء كانتا مرتبطتين معاً ببعض  
كزوجين ملتصحين إلى أن انفصل بواسطة أطفالهما كما ورد  
في كثير من أساطير الحضارات التي سادت ثم بادت لمعامل  
خارجة عن إرادتها . هذا الاعتقاد بزواج السماء بالأرض ثم  
انفصالهما بواسطة أولادهما نجده شائعاً في نيوزيلاند وقد يكون  
انتقل إليها من اليونان أو من الفكر المصري القديم . والاعتقاد  
بأن السماء والأرض كانتا مرتبطتين معاً، ومن السماء والأرض  
برز الإنسان فالماء أبوه والأرض أمه ثم التفتل السماء إلى  
أعلى . كان هذا الاعتقاد سائداً بين معظم القبائل القاطنة في  
جنوب غرب القارة الأمريكية . هذا للتصور (أما الأرض)  
يسرد أيضاً بين قبائل وشنجن وكولومبيا البويطانية .

ومثال آخر على ترابط الظواهر بعضها ببعض: السماء  
والأرض مرتبطتان كارتباط تصلى البيضة، وتعتقد قبائل  
الهلند الحمر على ساحل المحيط الأطلنطي بأن الإنسان يمكنه  
السور من الأرض إلى السماء وبالعكس . وفي قبائل باسوتو  
وترانسفال جنوب إفريقيا ( فيعد أن صنع الكائن الغيبي السماء  
والأرض صعد إلى السماء بواسطة أوتاد ثبتها إلى أقدامه وكلما  
خطا خطوة إلى أعلى نزع الولد، إلى أن أخفى في السماء  
وأخذ مع كل الأوتاد التي شق بها إلى السماء حتى لا يستطيع  
أحد أن يلحق به) . هذا التصور بأن السماء تتسجم بالأرض  
يصاحبه تصور آخر بأن السماء صلبة مثل الأرض، ويمكن  
لنساء التوجو بغرب إفريقيا وكذلك لنساء قبيلة الباسوتو  
والأشانتى أن يصرن الأفق بمدقات المصاحن التي يصحن  
بها للفلل ولكن لم يتوصل أحد بعد إلى الأفق حيث تلتقي  
السماء الصلبة بالأرض الصلبة . وتختلف الحكايات الأسطورية  
في القبائل الثلاثة .

ويتصور الإنسان البدائي الظواهر الطبيعية كأنها حياً: قوس  
قزح (أفني وشاة) تخول الإنسان قوس قزح أفني تسمى بين  
السحاب تبحث عن الماء، وتفرغ بعض القبائل من قوس قزح  
مثل قزعه من الأفني التي توجد على الأرض فقدموا لقوس  
قزح القرايين وأقاموا له الحفلات الطقوسية فالزولو يصرن  
قوس قزح عدة تصورات، حياً حيوان رحيماً آخر قوس الملكة  
وقد تجمع الحكايات بين التصورين (أفني وشاة) مثل حكاية  
الرجل من الشاجا السواحلي .

الرعد والبرق: بعض الأساطير الإفريقية تصور الرعد  
بأنه ناشيء عن الطائر المنير فهو صوت اندفاع أجنحته  
والطائر المنير هو روح كبير يرف ويضرب بجناحيه في



السماء وبالمثل ينظر إلى الكواكب والنجوم، والبروج السماوية. وتصورها كما تصور غيرها كائنات حية. فالفلب القبطي ويرج للثرثيا، ومجرة درب اللبانة كانت مصدر كبرير من مصادر القصص الأسطورية.

يصنع الإنسان لنفسه أساطير من أجل أن يبلغ شيئاً من المعنى وهو على هذه الأرض تعيب به الظواهر الطبيعية من كل جانب، ثم هو يشعر بأنه غير قادر على أن يفسح علماً بكل ما في الكون من أسرار لا يدركها إلا من حيث إنها ظواهر أو وقائع. ومن ثم تأتي الأسطورة، يأتي هو بها. الأساطير المفسرة والمفارقة للكون تعطيلها أبعاداً توضح إلى حد كبير البناء الفكري عند الإنسان البدائي.

(٢)

### الرمز والنظام

يكتب الأستاذ صفوت كمال (ص ٦٦): وفي مجال دراسة فكر وممارسات المجتمعات البدائية يحتاج الباحث إلى رؤية أكثر شمولية لفهم أساطير وطقوس ومناسك هذه المجتمعات فأشكال الممارسات الطقوسية هي التي تحلينا التصور الملوس والتجسيد المادي للرؤية الثأملية والقدرة الشاعرة لدى الإنسان البدائي، في إرثائه وجوده، والوجود المحيط به، وإدراكاته في تخيل أشكال القوى التي تحيط بوجوده فالإنسان البدائي يرى وجوده حقيقة واقعة ليست موضع شك أو مجال تساؤل فلسفي. كما أن عالم المجرذات ليس منفصلاً عن عالم المحسوسات، فالرموز والطقوس هي «تشوي» ويتجسد لهذه المجرذات، كما أنها أيضاً عملية Process تحقيق وجودي لهذه المجرذات، كما أن المجرذات، هي تصور خيالي لما هو ممكن حدوثه بالفعل. فالمعتقدات الروحية والمعادن البوذية وثيقة التدخل، ومهمة الباحث الأنثولوجي هي الكشف عن العلاقة القائمة بين ماهو طبيعي وماهو ثقافي.

ومن مجتمع بدائي؛ محاولة لمعرفة المنطق الاجتماعي الذي يشكل نظام الحياة بين سكان جزيرة كارا فار شمال نوب غينيا، يقدم إيرنجتون دراسة ميدانية قام بها ١٩٦٨، تساعد زوجته السيدة شيلي، وفي خلال المدية من يورثية إلى يوليو ١٩٧٢، قام ببحث آخر، وساعده فيه الباحث ريتشارد ساندروس، وقد لاحظ إيرنجتون «أن معظم ما يمارسونه من شعائر، إنما تمارس من أجل تأكيد النظام، في حياتهم الاجتماعية وحماية أنفسهم من الانزلاق في حالة الفوضى». فهم يرون حياتهم الاجتماعية جهداً مستمراً لتطبيع أنفسهم وغيرهم على التوافق الاجتماعي وتسيير غرائزهم ونشاطاتهم في مجرى سوى من العلاقات مع بعضهم البعض. وتكمّل

هذه النظرة الاجتماعية في معتقداتهم حول طبيعة الإنسان وطبيعة النظام، فلببيعة الإنسان ترتبط بطبيعة الحيوان. أما طبيعة النظام، فهي السيطرة على طبيعة الحيوان (الثقافة). وتتحدد الأنظمة:

١ - «المومبوتو»: من يعيش في المومبوتو لا يستطيع الرؤية بوضوح والأسلاف الذين وجدوا في الزمن السابق كانوا كالمحيوانات الضارية. وحياتهم كانت مرتبطة بطبيعة الإنسان من جشع وعنف، ويتصور الكارافاريون «المومبوتو» بأنه ليس من طبيعة بشرية؛ بل هو شيء مغاير للطبيعة البشرية. فمر أقرب للمحيوانات الضارية، وهذا المومبوتو رمز الفوضى. فلد للنهي بعد بضعة أيام من وصول اللص جورج براون، فلد كان أول ميسر أقام في هذه المنطقة - جزيرة يورث كبر جزر المنطقة - في عام ١٨٧٦.

٢ - نظام العملة الصدفية والذي جاء مع القضاء على المومبوتو، وأصبحت الأصداف أهم شيء يعتز باقتنائه الكارافاريون.

٣ - نظمت علاقات الزواج والروابط الأسرية في خلال شرطين أساسيين للمومبوتو على أساس نظام الخولة من حيث أنه مجتمع أمومي وعلى أساس نظام الزواج من خارج الأسرة.

٤ - ونظام السلطة داخل المجتمع تمثل في سلطة الرجل الكبير الذي يستطيع أن يحكم وينظم الآخرين وسلطته، لاتعتمد على أساس القرابة أو كبر السن أو تعدد الأبناء أو مكانته داخل عشيرته، بل تتحدد بقدرته على جذب الأتباع.

٥ - القرابة لاترتبط بصلات أسرية أو وراثية، بل بالقدره على فرض النظام.

٦ - العلاقات بين الرجال والنساء؛ للرجال ينظرون إلى النساء باعتبارهن منجبات للأطفال والنساء ينظرن إليهم كأباه مع تصورات شائعة حول العلاقة بينهما وتحديد مجموعة من الأمثلة والأحجار لكل منهما.

٧ - والخروج على النظام يخضع الأفراد للجزاء والذي يحدد نوعية الجزاء نوعان من القضاء العلني، الأول يخص بممارسة القوة، وأما الثاني يهتم بتحديد القوة والتناقص بين هاتين المعكنتين يعبر عن الفاصل بين الحياة الطقوسية والحياة غير الطقوسية.

٨ - طقوس الانتقال وإخلاء الصبى إلى زمرة الرجال، والانتقال به من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرجولة عبر زيارة «التارابو» في أربعة مراحل. تبدأ من جلبه من مجتمع النساء

إلى انضمامه إلى مجتمع الرجال ، سواء أكان عضواً عاملاً أم أحد أعضاء جماعة التوبوان أو الكدكك .

٩ - أعضاء جماعتي التوبوان (قناع يرتبط بالأنثة - طائر) والكدكك (قناع يرتبط بالذكورة - زهرة) ومعظم الشعائر والطقوس التي تقام للكدكك والتوبوان في مجتمعات هذه المجتمعات تحدد معالم العلاقة بين الرجال والنساء من أجل تحقيق التوافق في الحياة .

ويهيئ إيرنجتون كتابه : «على سبيل المثال تبين أنه من خلال ترويض التوبوان بروض الكارافاريون أنفسهم ، فالتوبوان ليس مجرد رمز لقدرة سيطرة الرجل الكبير على الآخرين ، بل هو رمز وسيلة إقامة النظام بين الذكور والأنثى . كما أن الكدكك هو رمز وسيلة لتحقيق الصلات الاجتماعية بين الرجال ، فالرمز ليس في عزلة عن مايرمز إليه ، وجوده حي فمائل في الحياة يخلق مايسوره . فالشعيرة هنا والرمز يتصلان بشيء يرتبط بالمجتمع نفسه . فالعنى والنقل عندهم يتصلان . والمياة الاجتماعية بمعناها الطبيعى تتضمن بالضرورة قيمتها .

وننتقل إلى الكتاب الثانى «الشعوب البدائية» الذى وضعه روبرت فرنو ، ويتكون من عشرة فصول كل فصل منها تناول إحدى الجماعات الإنسانية التى تحيا حياة بدائية بتعاطف مع هذه الشعوب :

- ١ - سكان استراليا الأصليون .
- ٢ - الطوارق المنشوب
- ٣ - الإسكيمو السعداء - سكان القطب الشمالى .
- ٤ - الزولو النظاميون سكان جنوب إفريقيا .
- ٥ - الهيفارو مقلصو الرؤس فى جبال الأنديز الشرقية
- ٦ - أقزام إفريقيا الاستوائية .
- ٧ - اللاب المنجرولى فى اسكندينيافيا .
- ٨ - شعب العصر الحجري فى نيرغونيا .
- ٩ - ملاحو المحيط الهادى متأملو الدجوم .
- ١٠ - قبائل لريف المتواضعون سكان شمال المغرب .

وقد تناول مجموعة من «النظم الاجتماعية» لدى هذه الشعوب من خلال أنماط العلاقات الاجتماعية الخاصة بهذه الجماعات البشرية وبخاصة «النظام الأموسى» ، «النظام الاقتصادى» ، «السحر» ، «الكائن الأعلى» ، «الملكية» ، «الفنون» ، «الأسرة» ، «السلطة» .. وغيرهم . مع التأكيد على أسمى المعانى التى قدمها إيرنجتون عن الصلة بين الرمز والنظام وماكده الأستاذ صفوت كمال ، «الكشف عن العلاقة القائمة بين ماهر طبيعى وماهو ثقافى» .

وأتفق مع الأستاذ صفوت كمال تمام الاتفاق : «على الرغم من احتفاظ الطوارق والريف بعادات وموروثات ثقافية قديمة إلا أنهم يتميزون بصنع اجتماعى وتقدم ثقافى بمفهوم الثقافة كسلك حضارى . ولا أحد مجرد لفورنو فى ذلك غير أنه أراد أن يشتمل كتابه على الجماعات البشرية التى مازالت متمسكة بتقاليدها وأعرافها منذ آلاف السنين فى تواصل ثقافى حى ، ولكنى أراها أمة المتمركز حول العرق الأوروبية - أمة الروح فى مجتمع لهاذيات وأردد معه السؤال .. ماهى الحياة السعيدة ؟ هل هى حياة البساطة الطبيعية مع قسوة ظروفها ؟ أم رفاهية الحياة المدنية بتعقيداتها للتكنولوجيا ؟ إنه سؤال بلا إجابة ، وأضيف فرض النموذج بالقوة غير المتكافئة ...

### (٣)

#### الزمن والثقافة

يقول الأستاذ صفوت كمال : «يتميز التراث الثقافى للشعوب المختلفة بالكثير من السمومات والمكونات التاريخية والمأثورات الشفاهية والصورات الفلسفية والمفولات الدينية التى تساعد بشكل إيجابى على إمكانية تفسير مفهوم الزمن من خلال التصور للشعب» ، بأنه إدراكه للتغير الحادث فى الوجود . فالزمن هو العلاقة القائمة بين التغيرات الحادثة فى عالم السماء بأجرامه ، وظواهره الطبيعية ، وبين الإنسان فى تجربة وجوده بين الميلاد والموت .

١ - البحث عن الخلود : من ملحمة جلجامش - كما دونها الأولون بأقلام الكتبة السومريين والبابليين - «جلجامش فى صراعه المسمى ضد الشيوخوخة ومحاربه الدرامية للهروب من الموت الذى قضى على صديقه أنكيود لايهدف إلى المنفعة الذاتية ، بل هو يغالب الحياة من أجل أبناء مدينة «أوروكة» فحينما حصل على النبات الذى يهب الشباب الدائم لم يأكله بل أحفظ به ، ولماأكله هو بعد ذلك فى آخر أيامه حتى يعود شبابه . وفى رحلة عودته كما فى رحلات مغامراته قبل ذلك مع صديقه أنكيود وبخاصة فى رحلة مغامراتهما إلى غابة الأرز تلحظ ارتباط الزمن بالمسافات .

«وأبصر جلجامش بدمر باردة السماء فوراً (نزل) فيها ليغتسل فى مائها ، فشممت الحية شذى النبات ، ففسلت واختلطت النبات ، ثم نزعته عنها غلاف جلدها ، وعدد ذلك جلس جلجامش وأخذ يبكي ، ويتأثر ذلك النبات السحري ، استطاعت الحية أن تجده شباهها بلزع جلدها كل عام .

وتصنيف رواية أخرى عن أمالى جزيرة «نياس» أن الحيات أكلت السرطان النهري الذى يغير جلده ولايموت ، لهذا فإن الحيات لايموت كذلك ، بل تغير جلدها .

الصعود بالروح دون الجسد لزيارة عالم الآله وممارسة اللورانية.

• الزمن والقضاء والقدر: القضاء والقدر هو مقولة الوجود الإنساني مقدرًا تقديرًا مسبقًا من حيث الزمن والكيفية ولاراد للقضاء والقدر، والحذر لايحول دون القدر وبمن كان على الدار لا يأمن للعداء، وفما على الإنسان إلا أن يصبر على حكم الزمان، والزمان والأيام والحياة ترتبط في التصور الشعبي بمقولة واحدة وهي محدودية الزمن الإنساني وكيفية القضاء والقدر الذي يحكم في الزمن.

إن ارتباط مفاهيم «الزمن» بالثقافة، وبالتحديد بالسلام والسير والمحدثات والأشعار والأمثال أهم ما يميز هذا الفصل الذي يكشف عن ارتباط الأدب الشعبي بالمعتقدات بشكل جلي وفني أيضًا.

(٤)

#### تبادل ثقافي

الفرض من كتاب «الفن الإفريقي» لبيري موزية (أمين متحف الفنون الإفريقية، باريس). كما يحدد الأستاذ سفرت كمال «ليس القصد من هذا الكتاب» كما يقول المؤلف - إعطاء تعريف للفن الإفريقي وأصله المتعددة في التعبير، بقدر ما هو محاولة لإلقاء الضوء على الأعمال الإفريقية الفنية من أمثال وأفئدة مما يستخدم في الحياة اليومية الجارية وليقدمها بما يحيطها من احترام لدى المجتمع الإفريقي، (بعض من هذه القطع الفنية لا نجد له مهيلاً في أي مكان في العالم إلا في مصر القديمة للثقافة المصرية القديمة).

ويحاول المؤلف طرح التساؤلات في محاولة لتقييم النحت الإفريقي عبر عناوين: قوة أم فتنة، مسح تاريخي، والمراد والتقنية، الأساليب. كما أرفق بكتابه قائمة فهرسية بأهم المراجع التي نهم الباحث والمهتم بالفنون الإفريقية، ثم معجمًا موجزًا للكلمات والمصطلحات الإفريقية التي وردت ضمن حديثه.

ويصف الفن الإفريقي «المصدق فيه يمكن في القوة الأساسية المتعارضة التي تنفجر في أشكال للتعبير الفني، ولو كان أصحاب هذا الفن أكثر تطلماً وحباً للاستطلاع وأكثر سفاءً ذهنيًا. فإن هذه القوة سوف تتفجر أمام أعينهم، ويذكر بعد ذلك عبارة نقلها عن أحد حكماء مالي: «إن النساكين والنحاتين وصانعي الفخار والحديد، كانوا أعضاء في مجتمعات خاصة بحيث كان «الأساطير» يعلمون الصبغة الحرق المقدسة... وهم يتعلمون لاكتساب معاشهم بل ليهبوا أنفسهم إلى هذه الحرفة المقدسة لكي يبدلوا رضاه الآلهة وأرواح الأسلاف».

٢ - رحلة الموت: عند المصريين هي «رحلة تجديد في الألق» ولايجيء «لفظ الموت في نصوص الأهرام» «مكون الأهرام، إلا في صيغة سلبية أو عندما يطبق على عدو» إنك لم ترحل ميتاً إنك رحلت حياً، «أيها الشخص الفضي بين النجوم التي لا تنفي، إنك لا تنفي إلى الأبد». وحاول الإنسان المصري أن يخلط على فناء الجسد بتحيته وحفظه، ليحفظ الجسد ببنية المكونة من الدكا، والد بهاء، والد خوء إلى يوم الحساب. الموت عند المصريين القدماء حالة تنير في الحياة، وليس انتهاء حياة، فلا خوف بل طمأنينة. فالزمن زمن متصل، المستقبل هو امتداد للحاضر بلا تقطعات ورحله الإنسان من الشرق إلى الغرب حيث المقابر هي نفسها رحلة الشمس من الشرق إلى الغرب، ومن الشمس تعلم الإنسان المصري حساب الأيام والسنين والفصول. ومن هذا الحساب الدقيق اشتقت نظم التقويم فيما بعد على مختلف العصور إلى تقويمنا المعاصر.

٣ - زمن الصراع مع القدر: الزمن في الأساطير اليونانية زمان، زمن حياة الإنسان على الأرض، وهو زمن الصراع مع القدر، وهو حاضر مليء بالمعاناة وزمن آخر هو زمن الموتى حيث يكون المستقبل في زمن الأحياء هو حاضر في (عالم الموتى)، وبحياة الإنسان مقدره عليه تقديرًا. والإنسان، هو زمنه الحاضر ليحقق ما يريد وفق إرادة الآلهة التي انتخبته وهو أيضاً زمنه الذي يحاول خلاله أن يخرج فيه من إرادة الآلهة التي حددت مصيرانية في حياته. وعالم الأموات حيث أرواح الأسلاف تشرف على هذا الصراع وتعلمه دون أن تتدخل فيه. وللعارفين والكهان يمكنهم التنبؤ بما سيحدث للإنسان في حياته. فحياته هي تطبيق لما هو مفروض من قبل في عالم الآلهة الذي تدركه أحياناً أرواح الموتى.

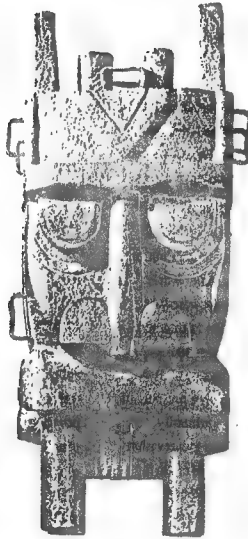
وتتميز الأساطير الإغريقية بأنها وصلتنا في صيغ أدبية وأُنشئت بالتدوين: الإلهادة والأوديسة، الأشعار الهومرية، إينادة فرجيل، الأعمال والأيام...

٤ - زمن الموتى: الزمن في الأساطير الهندية، لانقسام بين ما كان وما هو كائن، بل الزمن كما يرمز له بعجلة مكتملة الاستدارة من العجلات الاثنتي عشرة التي تعمل عرية الشمس في رحلتها المستمرة وتكون مكتملة فالنهاية هي البداية، كما أن العالم الأرضي متلاصق مع عالم السماء في تزاوج واتحاد. والعالم كله كيان واحد ينتمي إلى إبراهيم روح الوجود. وعالم الأرواح هو العالم الحقيقي. وديان (المرنى) المتصلقون بالربيع، المكسون بالأمزج للصفراء لهم القدرة على



دران، فلامينك وماكيس معجزة تخرجهم من القيود المتعارف عليها إلى آفاق من الحرية الشاملة في التعبير. إن مبدعى المدرسة التكعيبية والوحشية قد تأثروا فعلاً بأشكال الفن الإفريقي وألوانه الصارخة وتكويناته.

ومع عنوان الفن الإفريقي وأوروبا، يقول: في بداية هذا القرن كان الفن الإفريقي كدين جديد للفنانين. وكما أن كل دين له معجزات، فالفن أيضاً له معجزاته الخاصة. وقد كان الفن الإفريقي بالنسبة إلى الفنانين المظام مثل بيكاسو، براك،



for precise and elaborate methodology and for focussing on specific cultural and artistic traditions of Egypt, and on the elements of continuity in contemporary Egyptian arts. IN the same section, prof. *Abdel Ghani Al-Nabawi* holds a comparison between the Amoun and Abo Hagag festivals with a view to uncovering signs of historical continuity between them within the space of luxor temple. Prof. *Al-Nabawi* compares between what was conveyed by hieroglyphic inscriptions or ancient Egyptian writing and what foreign references had to say about the temple of Amoun. He also outlines the procedures, customs, traditions and beliefs associated with the festivals. He also illuminates the literature on folkloric studies side by side with the direct practical experiences based on field work.

Near the end of the tour, Prof. *Saleh Abou Muslim* presents a descriptive account of the French museum of folk arts and traditions as one of the most significant French contributions in the field of folkloric studies. After world war II (1945), specialists became aware that French folk arts and traditions are falling into oblivion as a result of the industrial and technological changes in all domains of life. Hence, they endeavoured to set up a museum of folk arts and traditions which in primarily concerned with the collection and preservation of French oral tradition and presenting them according to the latest sophisticated methods. The museum was thus a product of extensive studies conducted by many specialists in the fields of folklore and ethnography.

In the folk art library section, Prof. *Tawfik Hana* presents an analytic review of "The

Wonders of India". the book was edited by *Yousef Al-Sharouwni*, and originally written by *Barzak Ibn Shakrayaro* the book was originally published by *Orientalist Van Derelict* who introduced it to the sixth conference of orientalists (1883-1886), and it was them that *Michel Delik* undertook to translate it into French. The authorship of the book goes back to the fourth century of Hegira where it was rendered in the conversational language of the people of the Persian Gulf. The diction of the book resembles that of "The Thousand And One Nights" where there is a curious mix of standard and colloquial languages. The book contains tales in which the real overlaps with the mythological. It belongs to travel literature and abounds in the tales of travelers and their curious stories and accounts of the wonders of India.

Last but not least, *Hasan Sorour* presents a review of Prof. *Safwat Kamal's* book "From The Myths of Creation And Time". The book is based on varied anthropological and ethnographic materials. It tackles the concepts of creation, symbol, time, art, and the fields of belief, customs and tradition, folktales and material culture. These are key concepts in primitive thought which reflect man's visualization of his existence and the existence of nature all around him. Such concepts combine the realm of imagination as it gets actualized in literature with folk practises. *Sorour's* review is thus based on a study of four axes in *Kamal's* book, i.e., Myth: A study of Meaning, Symbol and Systems, time and Culture and Cultural Exchange.

Egyptian proverbs. One of the findings of his study is that folk proverbs have been so structured as to fulfill certain linguistic functions such as the ideational function, or the ideas conveyed by the proverbs, the transactional function, or the relation between the sender and the receiver of the proverb, and the contextual function which implies that the prover is formulated in accordance with the circumambient circumstances. The proverb is thus proved to be a form of daily speech in which the pause figures prominently. The pause serves as a yardstick by which the dexterity of the proverb sender is measured. The sender of the proverb might make a pause where it is necessary to make a pause or might make a pause without necessity.

*Dr. Kamal Al-Din Hussein* conducts a study about **"Folk Tradition and the Gifted Child"** in which he handles the concept of the talented child from the perspective of popular culture. He also investigates the manner in which folk community defines and recognizes creative talent in a child. *Dr. Hussein* tackles this issue through his analysis of two expressive forms of folk literature, i.e. folk tale and folk proverb which play an important role in recognizing and finding out talented children.

In previous issues, *Al-Finoun Al-Shabia* has been concerned with one of the most significant issues of folk tradition, i.e. drawing inspiration from creative folk literature on the part of modern creative artists and literary figures. Many contemporary artists relied and still rely on the reservoir of folk tradition. Our magazine offered a number of informed studies

dealing with inspiration in non-verbal arts (e.g. plastic art, music, etc) as well as in modern literary genres. From this issue onwards, we will publish testimonies by creative artists who will autobiographically trace the relationship between folk tradition and their own mental make-up. Folk traditions came to influence their artistic and literary output rather heavily. In such testimonies the creative artists endeavour to detect in themselves latent and sub-conscious elements of folk life such as tales, songs traditions, beliefs and social practices which influenced their daily lives and their works. We start this convention by publishing three testimonies. The first is by novelist and short story writer *Mohammed mostagab* and is entitled **"While Fix"**, and the second is by plastic artist *Adel Al-Siwie* and is termed **"Self-Divided Soul"**. The third testimony is by poet *Mohammed Suleiman* and is termed **"The Sea Did Not sleep So That I Might Become a Millionaire"**.

In the popular arts' tour section, *Prof. Safwat Kamal* reviews an **M.A. Thesis entitled**. The Effects of Subsequent Cultures On The Ornamental Elements in the Egyptian Oases" presented by *Sahar Ahmad Ibrahim* in July, 2001.

The thesis was conducted under the supervision of *Prof. Hoda Abdel Rahman AL Hadary* and *Prof. Hoda Sedki Abdel Fatah* and with the membership of *Prof. Seham Zaki Mousa* and *Prof. Aly Al Sayed Qotb*. *Prof. Kamal* emphasizes the fact that the candidate has won the approval of the board of discussion. The board gave the candidate credit

study, *Dr. AL-Sisi* analyzes diverse forms of local folk verse in Al-Gabal Al-Akhdar.

*Dr. Ibrahim Abdel Hafez* translates Roth Fenegan's study about the same topic under the title "Oral verse". She handles the issues of oral verse according to a number of axes.

1. Definition of oral verse and setting it within its proper limits.
2. Presenting some accounts of how it was composed, transmitted and performed and considering some suppositions of methods which have not been detected in cultures where oral verse abounds.
3. Shedding light on formalist features of different poetic genres, particularly in European poetic traditions.
4. Outlining some techniques and performance contexts and the function of oral verse on certain social occasions.
5. Offering a vision of topics for future investigation.

In the domain of folk beliefs, *Ibrahim Kamel Ahmad* contributes an account of some popular Egyptian beliefs in a study entitled: "Rummaging Through A Heap of Superstitions": A Glimpse of Egyptian superstitions. In this study, the research - worker counts on many traditional resources side by side with recent studies. He tackles a variety of topics about Egyptians superstitions and superstitions befits such as the beliefs related to the sending of messages, such as messages to saints, to dead people, to the Nile,

etc. The study examines other Superstitious beliefs such as beliefs concerning mules, bats, venetian sequin, columns of the mosque of Amr, the temple of Ekhmen, the miracles of sheikh Aly Al-Khawas and sheikh AL-Mabtbl, Yagog and Magog, the double and other superstitious beliefs.

*Ahmad Sokarno Abdel Afiz* presents his translation of chapter eight of John Kennedy's book "Rites of life in Nubia". The chapter tackles the rites of circumcision and mutilation in nubia, particularly in regions of The Diwan and Abo Hor Kennedy presents a detailed analytic description of the rites of male and female genital mutilation and analyzes the symbolic values inherent in such festive occasions. Kennedy relates circumcision to marriage and discusses the psychological repercussions of circumcision, particularly in females, during the various stages of their life. Kennedy particularly notices the changes which came over this rite and relates them to social and cultural changes which the Nubians had to go through.

*Prof. Ibrahim Al-Desouqi* writes about the pause in folk proverb. The pause is O term employed in linguistic, phonological and psychological studies to denote a short stop during speech which frequently occurs before units conveying special and important information, or, conversely, units of less importance. As a speech phenomenon, the pause is a phonological feature having to do with the manner in which certain utterances are yoked together during enunciation *Dr. Al-Desouqi* applies pause forms to colloquial

**Bevitte": The Shrewd peasant" and "The Tale of Hans And His Sister Greta".**

In the nest study *Rafai Al-Dewiri* continues his translation of *Rama Jan's* "The Indian Folk Tales". In this issue he presents five tales representing some regions of India under the title "Night Dreams, Day Dreams". The tales tackles the dream element which is shone by the title of each tale: "Timaly Rama's Dream", "Dream Banquet", "In Search of A dream", "Jo Pal Behar suffers in a Dream", "The Trash Collector Dream".

The next two studies take us from the field of folktale to the realm of folk verse *Masoud Showman* offers us some specimens of folk verse in Halayb, Shalatin and Abo Ramad. The majority of these verses belong to the tribe of Ababda which is famous for poetical fecundity. No occasion passes, such as wedding or work, without being accompanied by some recitation of byrics sung to the tunes of local rhythms.

In his study "Poetry, A Province of Ruin: Folk Epic (Sira) And The Problem of literary Folk Genre", *Mohamad Hasan Abdel Hafiz* raises a number of issues related to oral folk epic and the problem of generic classification. "Through brainstorming, the reserach - worker hits upon Paranomisla as an aspect of generic categorization. It thus represents an act of writing with which the writer is obsessed. This obsession is imposed by a conceptual change brought about by the very act of writing. Elements of this change are, the creative individual, the the text, the reader, the act of decoding. It is conceivable, the writer maniantains, that paranomomisla - if it is to be

enlisted within the domain of generic categories - needs new conceptual items consistent with its nature such as the narrator, the narration, the marratee, the oral act, the oral sign, oral communication, local concepts, etc. The study seeks to uncover incompatibility between written genres and reality with a vlew to tanscending it in the future and recognizing as vital and independent genres. The study also records the analytic and in - field efforts which provided a basis for the reconstruction of the study or oral genres of oral narratives, while taking into consideration the terms, concepts and local meaning. such efforts would rely on performance contet and elements. The research-worker round up his study by compiling an appendix of Al-Hilaya narrative as recounted by folk narrators in southern Assiout.

*Dr. Hani Al-Sisi* presents an introductory study of folk verse in the desert of Al-Gabal Al-Akdar. The study represents certain desert regions which bles to the east of Libya. In these regions, verse gives expression to the psychological, social and doctrnal aspects of the libyan individual. At the same time, verse is an expression of the political and social aspects of the community as a whole. Verse is a typical example of folk poetic genres belonging to the Nomadic Arab emvironment in general. The study tackles some issues raised by desert folk verse, such as the issue of spoken and written languages, foreign loan words, occurring in texts and their signification, the difference between nomadic folk verse and the bedouin folk song designated as "Ghanawi Al-Alm" (songs of knowledge). Near the end of his

the prevention of infantile diseases which are believed to occur and be caused by invisible supernatural creatures (e.g. Jinn, afreets (demons), evil spirits, etc. The study also tackles the serious damages which are believed to be caused by the exercise of the evil eye. The study also stresses the change which has come over the collective consciousness concerning the effect of invisible supernatural forces. The researcher relegates this change to the effect of recent modern scientific technological inventions on collective thought patterns and social behaviour patterns.

The next study has the coffin as its main theme. The coffin is a wooden stretcher on which the corpse of the deceased is carried. The subject of this study grew out of the writer's personal observation of real events which occurred in the forties and the fifties at the village of Telwana which lies to the south of the Al-delta town of Menouf. The study tackles the symbols, customs, tradition and beliefs associated with the coffin. These customs have been practised by Egyptians for thousands of years. They withstood the test of time and are still in full force today. This might be due to the fact that the Egyptians kept the flame of religious sentiments burning, or to fact that they are still deeply attached to life after death. Thus, the study casts light on the aspect of continuity in the Egyptian historical and cultural legacies.

The issue brings to completion the study of the Woller brothers concerning *European folk tales* translated from the German by Ahmad Faraouq. The study is originally entitled "Folk Tale During the Seventeenth Century". This

century witnessed the collection of the greatest number of European folk tales. The century is viewed as the century of baroque which exhibited contradictory features or scenes: On the one hand, there had been scenes of grandeur as in palaces, monasteries and castles. There had been lofty and ennobling music, operas, lyrical theatres and ecclesiastical arts. On the other hand, there had been scenes of suffering and pain which manifested themselves in scenes of war, expelled soldiers, epidemics, plunders and spoils.

In spite of the losses which befell popular life such as the demolition of villages, the disappearance of traditional games, story-telling circles, ceremonies and processions, the baroque could still exploit the conflicts, debates and inherent features which characterized the folk tale and empowered it to embody the world of the seventeenth century and the centuries which had preceded it, and to enhance the development of narrative art. The writers of the study offer us two types of folk tale during the seventeenth century. The first type made its appearance during the first half of the century and is represented by **Giam Batista Basile**, a baroque poet from Napoli.

The second type emerged towards the end of the century and is represented by the work of Charley Pero. Both poets were profoundly interested in folk literature and closely acquainted with popular life in the folk quarters which they lived or moved to.

*Dr. Tawfik Aly Mansour* presents a translation of three folk tales out of a book called "German Folk Traditions", namely "The Fisherman And His Wife". "The tale of

Sluggard" and "The Barbour of Bagdad" are two examples of such adaptation. Farag cites the barbour's tale as recounted in "The Nights" without being able to escape from the magic spell of the nights and the original treatment of the Anonymous folk narrator. "The Barbour of Baghdad" is based on highly sophisticated and profound theatrical techniques. The playwright employs more developed dramatic conventions than those employed in the monodramatic adaptation of "Boqboq, The Sluggard".

Thus *Dr. Abdel Fatah* illuminated the impact of "The Nights" on the formations of dramatic structures which proves the fact that the unique folk text could contribute to redeeming the Arab theatre from the state of stagnation which has afflicted it.

*Prof. Shawki Abdel Qawi Othman Habib* writes about "Ein Al-Khosh" which is one of the biggest water springs in the oases of Paris in the western desert, on the eastern side of Edfu. Close to this water spring, there lies one of the biggest Roman temples (the temple of the city of Dosh). This serves as an indication of the greatness and vitality of life which the city had witnessed in some remote and by-gone era. It is evident that such springs provide opportunities for stability in the desert, which, in turn, lead to the emergence of urban life, and of urban values, cultures, customs, traditions and styles of living.

*Dr. Habib* provides an interesting account of the story of "Ein Al-Khosh" which correspond with the outflowing of spring water and its impact on the life of Parisians and ending in drought. *Dr. Habib* could thus

outline the immense effect exerted by this water spring on the community of Paris and its tribal subdivisions. He also records the tales woven around the place and the oral and literary traditions associated with it. The writer also describes the developmental role it played in the life of the Parisians and the values it is affiliated with such as cooperation, solidarity, discipline and social organization. The spring had a role to play in the acquisition of **knowledge and of the special skills of handling nature and natural resources.** Ein Al khosh has run dry. It has become a relic from a golden past. However it has not completely fallen into oblivion. It still represents nostalgia for the past and a tie linking people's present with their past.

In a study about "Beliefs And Folkpractices" associated with the diseases and mortality of children. *Dr. Sameh shalan* detects some aspects of social change in the folk practices having to do with infantile diseases in the village of Shorafa, Al-Kanattir Al-Khayria, Qaliobia governorate.

The study seeks to uncover the factors which lie behind such change. The choice of this topic has been motivated by the special place which children occupy within the Egyptian popular culture. The child occupies such a special place because he is more entitled to receive our care, and also because having a child in the family guarantees familial solidarity and contributes to the preservation of the human species. Oral tradition has always been keen on devising means to safeguard the child's security and to protect him against fatal diseases. The study is mainly concerned with

## *This Issue*

The first essay of this issue establishes a close link between the book of "The Thousand And One Nights" and "the Arab Theatre". Dr. Hanaa Abdel Fatah points out that the Arab thespian artists drew for inspiration on "The Nights" and other folk narrative materials based on Arab history such as folk tales and folk epics in addition to varied popular entertainment spectacles.

The study emphasizes the unique status accorded to "The Nights" in modern Arabic drama". To start with, leading Syrian dramatist Maroun Al-Naqash ventured on two pioneering dramatic pieces; "Abo Al-Hasan, The Featherbrain" and "Haroun Al-Rashid". In these plays, The characters and symbols of "The Nights" are used by way of political projection on the social, political and intellectual climate during on the second half of the nineteenth century.

*Al-Naqash managed*, rather successfully, to give those symbols derived from "The Nights" a contemporary flavour without denying their relevance to and continuity with folk tradition. The same holds true of the second stage of writing adaptations based on "The Nights". *Abou Khalil Al-Qabani* adapted many tales of

"The Nights" for his plays such as "Haraoun Al-Rashid". With *Ghanem Ibn Ayoub* and *Qot Al Qoloub*, "Haraoun Al Rashid with Anas AL-Galis", and "Shah Mahmoud". Dr. Abdel Fatah then moves to discuss the theatre of *Tawfiq AL-Hakim* who found in "The Nights" and appropriate vessel of the issue of knowledge and its relevance to life. His play "Shehrazade" raises the issue of man's power to live by reason alone and to consecrate all his life to a quest of knowledge and the endeavour to seek it in its original resources at the expense of divesting oneself from the calls of the heart and those of the body, rejecting the symbols of the vitality of life.

"Shehrazad" is one of *Al-Hakim's* richest plays which teem with intellectual significations. In comparison with it, *Afy Ahmad Bakathir's* play with the same title has a more dynamic and vibrant action, while *Aziz Abaza's* play "Shehrazayr", seems to be dull and less convincing.

Dr. Abdel Fatah holds a comparison between the original versions of "The Nights" whose authorship goes back to an anonymous folk narrator and the contemporary dramatic adaptations. *Alfred Farag's* "Boqboq The



● **الاستثمار في البلاد العربية :**

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٢٠٠٠ ليرة ، الأردن ١٧٥٠ دينار ، الكويت ١٢٥٠ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ١٠٠٠ دينار ، قطر ١٥ ريال ، اليمن ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ١٥٠٠ دولار .

● **الاستثمارات من الداخل :**

من سنة (١ أعداد) ثمانية جنيهات ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاستثمارات بحوالا برقية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● **الاستثمارات من الخارج :**

من سنة (١ أعداد) ١٥ دولاراً للولايات، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● **المراسلات :**

مجلة الفنون الشعبية • الهيئة المصرية العامة للكتاب • كورنيش النيل • ورقة بولاق • القاهرة .

● تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩



# AL - FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE

A Quarterly Magazine,  
Issued By: General Egyptian Book  
Organization, Cairo.  
No: 62-63, January- June, 2002

*Founded and edited by Prof.*

**Abdel-Hamid Yunis**, in January  
1965. and Supervised artistically  
by Mr. **Abdel-Salam Al-Sherif**

## Editorial Board:

Dr. Ahmed Shams Al-din Al-Hagagi  
Dr. Asaad Nadim  
Dr. Samha Al-Kholi  
Mr. Abdel-Hamid Hawass  
Mr. Farouk Khourshid  
Dr. Mohammed M. Al-Gohari  
Dr. Mohammed Al-Naggar  
Dr. Mostafa Al-Razaz

## Chairman of GEBO

Dr. Samir Sarhan  
Managing Editor  
Hassan Surour

## Editor-in-chief

Dr. Ahmed Ali Morsi  
Art Director  
Youssef Shaker

## Deputy Editor-in-chief

Mr. Safwat Kamal  
Editorial Secretary  
Mohammed H. Abdel-Hafiz





AL - FUNUN  
AL - SHAABIA

FOLK-LORE



مطابع  
الهيئة  
المصرية  
العامة  
للكتاب  
٢٠٠ قرش